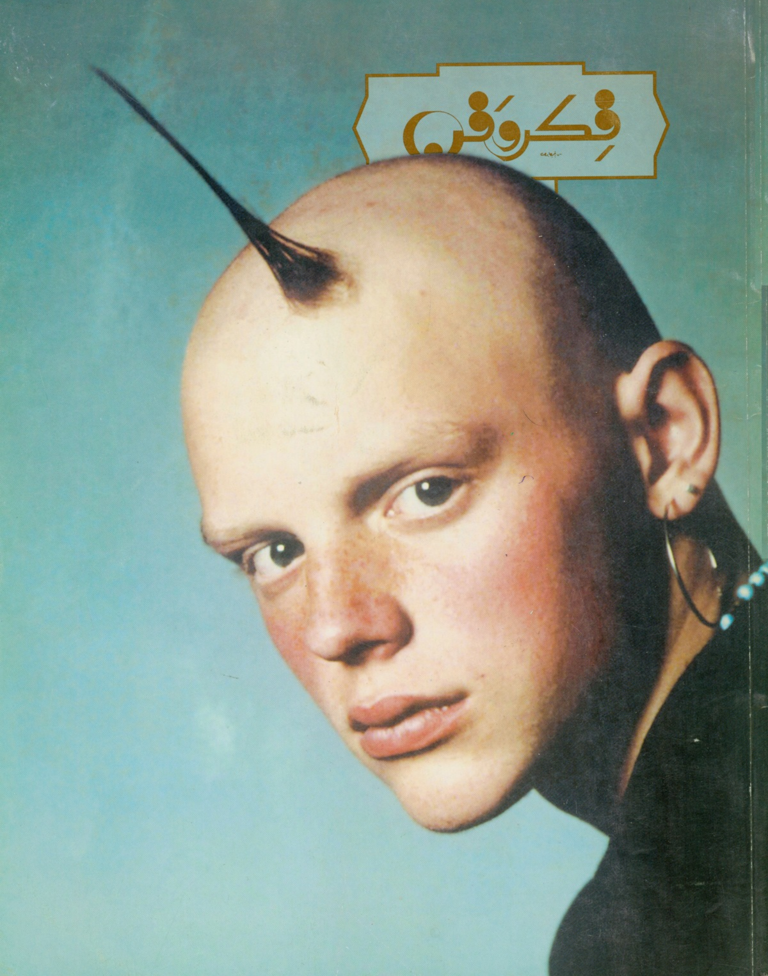
GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES

# فكر وفن



فرانسيسكا فون غاغرن : في القطار ، 19 أبريل 1989

عزيزي القارئ

إنّ اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر على نيويورك وواشنطن، والتي لا مثيل لها في تاريخ الإرهاب الطويل، قد خضّت كافّة العالم المتحضّر وهزّت مفهومه الإنساني الذاتي هزًّا عنيفًا. ومؤسّسة معهد غوته إنتر ناسيونس، لانتمائها إلى شبكة التوسّط الثقافي والتزامها بحوار الحضارات، ومن ثمّ بدعم السلم، تشعر بأنّ هذه العودة إلى أبعد أنواع الهمجية تخصّها وتتحدّاها مباشرة.

لقد حلّ الآن التفكير محلّ الاضطراب الشديد الذي شعرنا به عند مشاهدة صور الفاجعة. لم تتحقّق نظرية «اصطدام الحضارات» المشبوهة التي يقول بها ساموئيل هانتنغتون، إذ ليس من دواعي هذا العمل الإرهابي صراعٌ مزعوم بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية، وإنّما نحن أمام خلايا إرهابية متطرّفة، محكمة النظام، يرى عناصرها أنفسهم مجنّدين لخوض كفاح يزعمونه «مقدّسًا» ضدّ العالم الغربي العصري المتّهم عندهم بالإلحاد. ومع أنّه لا يمكن تحديد دولة من الدول على أنّها «العدوّ»، غير أنّ حجم الخلاف، بدون شكّ، أعظم ممّا كان يُظَنّ قبل تاريخ الحادي عشر من سبتمبر الذي أصبح بمثابة تاريخ الانتقال من عهد إلى آخر.

من هذه الخلفية، فإنّنا نعتبر الكارثة نداءً ملحًّا موجّهًا إلينا لكي ندرك الآن، أكثر من ذي قبل، أنّ نواة عملنا إنّما تكمن في مسؤوليّتنا السياسية الثقافية تجاه الحرّية والتسامح والديمقراطية. وإنّ الحوار لَيشكّل في المدى البعيد وسيلة تنويرية ناجعة ضدّ الإرهاب، وإن كانت الثقافة والحوار يبدوان في الوهلة الأولى أضعف من الإرهاب والحرب والعنف شوكةً. علينا أن نحسّن تدريجيًّا علاقات التفاهم بين الناس والثقافات، وأن نضمن وجود أماكن لِلّقاء لكي يتواصل التبادل الإنساني والثقافي ويُمكّنَ الناس، من طريق الحوار الثقافي، أن يتفهّم بعضهم تطلّعاتِ بعضٍ ويقرَّ بها.

وإن كان ثمّة من وسيلة وطريقة لاتّقاء مثل هذه الكوارث، ففي تشجيع القدرة على الحوار على أساس حقوق الإنسان وتكافؤ (وليس تساوي) جميع الناس والحضارات. إنّ كارثة الحادي عشر من سبتمبر لَتُظهر كيف يتحوّل وجه العالم إلى صورة بشعة، إذا ما خلا من احترامٍ لحياة البشر وكرامة الإنسان، ومن تسامحٍ تجاه ذوي المعتقدات الأخرى، ومن تلقينٍ ونشرٍ للقيم الحضارية. ونظرًا إلى الخطر الكامن في ازدياد تناقض المواقف وتصلّبها في هذا العالم الذي هو لنا جميعًا، فإنّ الوساطة والحوار ضروريّان في الدرجة الأولى للتعايش السلمي بين الناس. فمن يعرف عن الآخر أكثر ممّا تقول به الآراء المسبّقة يقدر وحده على الإقبال على هذا الآخر في تسامح واطمئنان.

إنّنا جميعًا، أعني كلّ من يعمل من رجال ونساء بمؤسّسة معهد غوته إنتر ناسيونس في ستّ وسبعين دولة، عازمون على تأدية حصّتنا من المجهودات اللازمة لمواجهة هذا التحدّي الكبير الأوّل في القرن الحادي والعشرين مواجهةً بنّاءة.

حُرِّر بميونيخ في سبتمبر 2001

هيلمار هوفمان
رئيس معهد غوته إنتر ناسيونس

صورة الغلاف الخارجية في الأمام: من صور الشباب: صورة من عام 1986 لشاب من مجموعات «بنكس»

صورة الغلاف الخارجية في الخلف: من صور الشباب: طفل عامل في أحد مناجم الفحم، 1908

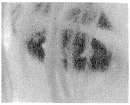
المحتويات

Christa Reibel — 4
AM ANFANG WAR DIE KINDHEIT ...

كريستا رايبل
في البداية ، كانت الطفولة . . .

Peter Hoffmeister — 9
JUGEND IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS

بيتر هوفمايستر
الشباب في أدب القرن العشرين
المكتوب بالألمانية


Michael Steinhausen — 16
FASZINATION ODER NORMALITÄT
Eine Beobachtung von fünzig Jugendjahren in Deutschland

ميشائيل شتاينهاوزن
الشباب بين الانبهار والواقعية
خمسون عامًا من حياة الناشئة في ألمانيا

Bernd Deck — 22
ZWISCHEN ANPASSUNG UND AUFMÜPFIGKEIT
Das Bild der Jugend im deutschen Film der letzten 50 Jahre

بيرند دِك
بين الانسجام والتمرّد
صورة الشبيبة في الفلم الألماني خلال الخمسين
السنة الأخيرة

Amine Haase — 27
EWIG JUNG: DIE KUNST
„Das Bildnis des Dorian Gray" von Oscar Wilde

أمينه هازه
شباب الفنّ لا يفنى
رواية أوسكار وايلد : «صورة دوريان غري»

Behrooz Motamed-Afshari — 31
AUF DER SUCHE NACH EINER EIGENEN IDENTITÄT
Junge Muslime in Deutschland

بهروز معتمد أفشري
البحث عن الهويّة
الشباب المسلم في ألمانيا

Werner Strodthoff — 34
JUGENDSTIL – EINE KÜNSTLERISCHE BEWEGUNG UM 1900

فيرنر شترودهوف
«طراز الشباب» - حركة فنّية في
حوالي 1900

Rudolf Maria Bergmann — 40
EIN ORIENTALISCHES ABENTEUER
Die Reise eines bayerischen Herzogs nach Ägypten und Palästina im Jahre 1838

رودولف ماريا بيرغمان
مغامرة شرقية
رحلة دوقٍ بافاريّ إلى مصر وفلسطين
في عام 1838

Franziska von Gagern — 45
FOTOGRAFIEN EINER ÄGYPTENREISE oder ÄGYPTEN „EINGERAHMT"

فرانسيسكا فون غاغرن
صور رحلة إلى مصر
أو مصر «في الإطار»

Stefan Weidner — 49
DENKERISCH-DICHTERISCHE OSMOSE ZWISCHEN OST UND WEST
Die poetische Kulturkritik des syrischen Dichters Adonis

ستيفان فايدنر
تداخلٌ فكريٌّ شعريٌّ بين الشرق والغرب
النقد الشعري للثقافة عند الشاعر السوري أدونيس

Magdi Youssef — 53
DIE PROBLEMATIK DER FORM IM THEATER DER GEGENWART

مجدي يوسف
إشكالية النموذج في المسرح المعاصر

| | | |
|---|---|---|
| Ulrich Greiner<br>FREIHEIT DES WORTES<br>Warum wir den PEN noch immer benötigen | 57 | أولريش غراينر<br>حرّية الـكلمة<br>لِمَ ما نزال في حاجة إلى اتّحاد الـكتّاب؟ |
| Claudia Guderian<br>NICHT NUR PAPIER IST GEDULDIG, SONDERN VOR ALLEM DER ES VOR DEM VERFALL RETTET | 59 | كلاوديا غودريان<br>صيانة الورق وترميمه<br>حرفة جديدة تقتضي صبرًا ودقّة |
| Abbas Baydoun<br>DER TOD IST DIE BOTSCHAFT | 62 | عباس بيضون<br>قتل الذات والآخر |
| Udo Steinbach<br>DER DIALOG IST DER WEG | 63 | أودو شتاينباخ<br>الحوار هو الحلّ |
| Peter Hoffmeister<br>ZUM TODE DES ESSAYISTEN UND LITERATURHISTORIKERS HANS MAYER (1907-2001) | 64 | بيتر هوفمايستر<br>في ذكرى وفاة كاتب المقالات ومؤرّخ الأدب<br>هانس ماير (1907 – 2001) |
| Helen Mecklenburger<br>ZWEI BEMERKENSWERTE FILME | 65 | هيلين مكلينبورغر<br>فلمان ملفتان للانتباه |
| KULTURCHRONIK | 68 | أحداث ثقافية |
| BÜCHER | 73 | قراءات |

FIKRUN WA FANN, Nr. 74, Jahrgang 38, 2001.

فكر وفنّ . عدد 74 . السنة الثامنة والثلاثون . 2001 .

الإصدار والنشر : Goethe-Institut Inter Nationes .

إدارة التحرير : الدكتورة روزماري هول . التحرير : ياسمينة أمقران . الدكتور محمد الصادق طراد .

الإشراف على الترجمة والصفّ : الدكتور محمد الصادق طراد .

الترجمة : د . عمر الغول . عزات أبو الميجاء

الصفّ : Info-Satz Stuttgart GmbH .

التصميم : Graphicteam Köln .

الطباعة : Greven & Bechtold GmbH, Köln .

عنوان هيئة التحرير :

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-73278 Schlierbach

Hoell@01019freenet.de



لا يجوز إعادة طباعة نصوصٍ أو صور من هذه المجلّة إلاّ بإذن من الناشر . ويعلن الناشر أنّ الآراء الصادرة في هذه المجلّة إنّما هي في الأساس آراء المؤلفين .

© 2001 Goethe-Institut Inter Nationes



ISSN 0015-0932

BILDNACHWEIS

U 1 Nikita Kolnikow/dpa
U 2, 3 Franziska von Gagern
U 4 AKG, Berlin
Seite 5, 6, 27, 28, 34, 35, 38, 39 AKG, Berlin
Seite 10 Süddeutscher Verlag, München
Seite 11, 12, 13(r.), 14, 62, 68 Isolde Ohlbaum, München
Seite 13 (l.), 49 Peter Peitsch, Hamburg
Seite 15 Erwin Elsner/dpa
Seite 17 Dieter Klar/dpa
Seite 18 oben: Heinz Jürgen Goettert/dpa
Mitte: Horst Schaefer/dpa
unten: Rudi Otto/dpa
Seite 19 oben: Roland Witschel/dpa
Mitte: dpa
unten: Sophie Tummescheit/dpa
Seite 20 Tim Brakemeier/dpa
Seite 22, 23, 24, 25, 26, 30, 65, 69 Cinetext, Frankfurt
Seite 31/32 Stephan Jansen/dpa
Seite 40, 42, 43, 44 aus: Wanderung nach dem Orient im Jahre 1838 (Hrg. Walter Hansen)
Seite 46, 47, 48 Franziska von Gagern, München
Seite 51 Stefan Koppelkamm, Berlin
Seite 59, 60, 61 ZFB, Leipzig
Seite 64 HFF
Seite 66 aus: Heinrich Heine, Gedichte (Hrg. Hussein Habasch)
Seite 67 aus: DIWAN, Mai 2001
Seite 70 Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
Seite 75 aus: Geschichte d. arab. Schrifttums, Bd. XII (Hrg. Fuat Sezgin)


لمجلّتنا ، فكر وفنّ ، ناشر جديد هو : معهد غوته إنتر ناسيونس .

فقد حصل اندماجٌ بين إنتر ناسيونس ومعهد غوته بعد قرابة خمسين عامًا من النشاط المستقل . وبما أنّ معهد غوته يمتلك شبكة واسعة من المؤسّسات في شتّى دول العالم ، بما فيها معظم الدول العربية ، فإنّ الأمل كبير في أن يزيد هذا الاندماج صلتنا بقرّائنا الـكرام متانةً في المستقبل .

# في البداية، كانت الطفولة ...

كريستا رايبل

ظهر مفهوم الطفولة، أوّل ما ظهر، في القرن السابع عشر كإنجاز من الإنجازات العظيمة التي أتت بها النهضة، بل لعلّه أكثر إنجازاتها إنسانيّةً. وقد شهدت العلوم وقتذاك وفكرةُ الدولة القومية، وحرّية المعتقدات مدًّا عارمًا، كذلك فكرة الطفولة التي جعلت تتطوّر إلى أنْ اتّخذت في القرن الثامن عشر مفهومها الذي نعرفه الآن. ولم يكن الأطفال الذين في السادسة أو السابعة يُنظر إليهم قبل ذاك نظرة تختلف جوهريًّا عنها إلى الكبار. فقد كان كلام الأطفال، وكانت ملابسهم وألعابهم وأعمالهم شبيهة بالتي للبالغين.

ولا نظنّن أنّ وجود الأطفال يستتبع بالضرورة وجود الطفولة؛ ذلك أنّ الطفولة ليست حالةً بيولوجيّة، وإنّما هي – كالشباب والشيخوخة – مفهوم اجتماعي، ينطبق على صنف من الخلق تتراوح أعمارهم بين السابعة والرابعة عشرة، فهي من المستجدّات الحضارية لعصر قريب نسبيًّا، لا يفصلنا عنه أكثر من مئتي عام.

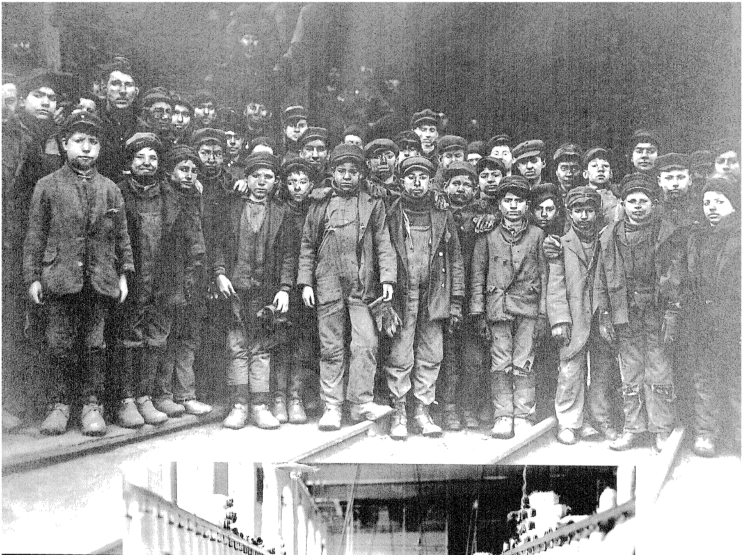
وحتّى قِصَرُ القامة الذي هو من مميّزات الأطفال البيولوجية، فإنّه لم يجعل للأطفال وضعيّة خاصّة قبل ظهور مفهوم الطفولة العصري. فإنّك ترى الأطفال مرسومين في لوحات القرن الثالث عشر أو الرابع عشر في هيئة البالغين، ولكنْ في أحجام أصغر. لم يكن إذّاك عالَمٌ للطفولة خاصّ بها، يميّزها من أطوار العمر الأخرى. ونقرأ للأديبة الألمانية باربرا توخمان في كتاب لها عن القرن الرابع عشر، عنوانه «المرآة البعيدة»: «إذا صار الطفل في السابعة، يبدأ الناس يهتمّون به، ويبدأ هو، على نحو متفاوت، يسلك في حياته سلوك بالغٍ صغير؛ فتكون طفولته عندئذ فاتت وانقضت».

وليس من السهل أنْ نتبيّن أسباب ذلك: فمعدّل الوفيّات كان مرتفعًا في صفوف الأطفال، وكانوا لا يُدرَجون في الوصايا قبل بلوغهم الرابعة عشرة. وهذا يدلّ على أنّ الناس لم يكونوا يتوقّعون للأطفال أعمارًا طويلة. فكانت النظرة العامّة إلى الطفل تغلب عليها الاعتبارات الاقتصادية.

وظلّ الوضع هكذا، لم يطرأ عليه تغيير يُذكر، ولا بعد أنْ صدر عام 1598 مرسوم شتراسبورغ الكنسي الذي جعل التعليمَ جبريًّا. وفي القرن السابع عشر نما تأثير الدولة في المدارس بعد تعميم التعليم على أيدي شتّى الأمراء الحاكمين، وإنْ ظلّ رجال الدين، بتكليف من الدولة، متمسّكين بالتعليم زمنًا طويلاً، راسمين مناهجه.

أمّا الطفولة، فلم يتحدّد مفهومها على أنّها مرحلة من العمر متميّزة ذات احتياجات ورغبات خاصّة إلاّ بعد مُضيّ شوط من القرن الثامن عشر. هكذا ابتدأت الكتب المدرسية تظهر منذ عام 1750، وصار للأطفال ملابس خاصّة، وظهرت بوادر التربية والتعليم على النحو الذي يوافق احتياجات الأطفال. وبدأ ببطء يتكوّن للأطفال ماهية منفردة وشخصيّة متميّزة؛ فعلى سبيل المثال، صارت أسماؤهم تُكتب على قبورهم وصارت لهم لُعبهم الخاصّة وألعابهم.

وكان لكتابات اثنين من الفلاسفة، الإنكليزي جون لوك والفرنسي جان جاك روسو، تأثير فكري قويّ في تكوين مفهوم الطفولة. فأمّا لوك، فقد أدّت أفكاره المستنيرة إلى شجب معاقبة الأطفال بالضرب المبرح، وانتهت إلى إيكال حماية الأطفال إلى الدولة. فعند الولادة يكون وعي الوليد، في رأي لوك، فاضيًا مثل «لوحة لا كتابةَ عليها»؛ لذا يجب أنْ تتّجه التربية، في المقام الأوّل، إلى إنماء ملكات الطفل العقلية؛ ويتعيّن أنْ تُجعل طرق التربية المتقنة في أعلى المراتب الاجتماعية، على الأقلّ بالنسبة إلى طبقة التجّار التي منها معظم قرّاء لوك. فهو يرى، لضمان نموّ الطفل وتحوّله إلى بالغ عاقل، أنّ أفضل وسيلة تتمثّل في التدوين على تلك «الألواح» التي يرمز بها إلى وعي الطفل وعقله.



كان تشغيل الأطفال منتشرًا في كثير من مناطق العالم وحتّى في البلاد الغربية في أواخر القرن التاسع عشر
الصورة العليا : أطفال يعملون في مناجم الفحم . الصورة السفلى : طفلة في أحد مصانع غزل القطن ؛
الصورتان من عام 1908

كان يُنظر إلى الأطفال ، قبل مائتي عام فصاعدًا ، على أنهم «كبار في حجم مصغّر» : ابنة فيليب الرابع ، وهي في الثامنة . كما رسمها دياغو فيلاسكس في حوالى عام 1659

أمّا روسّو ، فقد ساهم في تطوير مفهوم الطفولة من وجهين . فِكرتُه الأولى التي تمسّك بها وأصرّ عليها هي أنّ الطفل مهمّ في حدّ ذاته ، وليس من حيث هو وسيلة إلى أيّ غرض كان . وهنا يظهر الفـارق بين روسّو ولوك الذي يرى في الطفـل الحسن التربية تاجرَ المستقبل . وفكرة روسّو الثانية هي أنّ حياة الطفل الذهنية والشعورية مهمّة ؛ لأنّ الطفولةِ تشكّل أقرب مراحل العمر من «الوضع الطبيعي» ، وهو عند روسّو وضع الإنسـان السـعيد الذي لم تفسده المدنيّة . لذلك نرى روسّو في مؤلّفه «إميل» لا يرضى للأطفال إلاّ بكتاب واحد يقرءونه ، وهو روايـة روبنسُن كروزو . وكان روسّو – في ازدرائه «القيمَ المدنية» – أوّل من نبّه إلى فضـائل الأطفال ، كتدفّق العـاطفة عندهم والعفّة والابتهاج . ثمّ اتّخذ فنّانو الرومنتيكية ابتهاج الأطفال بالحياة موضوعًا لأعمالـهم ، وكانوا ينظرون إلى الـكبار على أنّهم «أطفال قتلى» ؛ وقد صـارت براءة الأطفال وبسـاطتهم معيار التربيـة وهدفها المنشـود . ولعلّنا نلمس أقوى تعبير فنّي عن فضـائل الناشـئة في «سـيغفريد» ، العمل الموسـيقي الدرامي المشهور لريشـارد فاغنر .

وفي أواخر القرن التاسع عشر ، اشتغل عالمـان بهذا الموضوع ، فكان لما توصّلا إليه من اسـتنتاجات بالغ الأثر في مفهوم الطفولة في القرن العشرين : وهما سـيغموند فرويد وجون ديوي(1) . وإنّا لَنجد في كتاب الأوّل ، «تفسير الأحلام» وفي كتاب الثاني ، «المدرسة والمجتمع» ، عرضًا شـاملاً لتطوّر فكرة الطفولة من القرن السـابع عشر إلى القرن العشرين . وبعدُ ، فإنّ مجموعة الخلق الذين تتراوح أعمـارهم بين حوالى السـابعة والرابعة عشرة لم يتمتّعوا في أغلبهـم بامتيازات خاصّة إلى أواخر القرن التاسع عشر . فما هو السبب في غياب فكرة الطفولة قرونًا عديدة؟ في الأرجح أنْ يكون السبب متعلّقًا بظروف الاتّصـالات في زمن القرون الوسـطى : الناس في معظمهـم كانوا أمّيّين ، لا يقرءون ولا يكتبون ، فكانت المعاملات الاجتماعيـة مرتبطة بالمشـافهة ضرورةً ؛ لذا فإنّ القدرة على الـكلام بطلاقة ، كما تصير لابن السـابعة ، شكّلت الحدّ الفاصل بين عالم الصغار وعالم الـكبار . واعتقد الناس أنّ الأطفال يعقلون ابتداءً من السـابعة ، لهذا كانوا يعاقَبون من هذه السنّ فصـاعدًا معاقبةَ الـكبار على ما يرتكبونه من جرائم ، كالسرقة والقتل . ولهذا أيضًا لم توجد مدارس لعامّة الأطفال ، إذ لا حاجةَ إلى تكوينٍ مدرسي ما دامت القوانين البيولوجية تتولّى بنفسها تكوين قدرة الطفل على الاتّصـال ، أي على الـكلام بطلاقة . لم توجد إذًا مرحلة انتقالية بين عهد الطفولة الأوّل والبلوغ ، لأنّه لم يكن من حاجة إلى مثل هذه المرحلة . لكنّ الوضع تغيّر في منتصف القرن الخامس عشر عندما اختُرعت الطباعة بالحروف المنفصلة ، في عام 1450 تحديدًا ، وقد كان هذا الاختراع بمثابة ثورة تكنولوجيّة طباعية ، جعلت لأوروبا وجهًا جديدًا كلّ الجدّة في ميادين الدين والاقتصـاد والسـياسة جميعًا . ونعتقد أنّ غوتنبرغ ما كان ليتصـوّر إذّاك أنّ اختراعه سـيقوّض دعائم الـكنيسة : ذلك أنّ مارتن لوتر الذي نقل التوراة والإنجيل إلى الألمـانية رأى أنّه ما دام كلام الله موجودًا في كلّ بيت ، فالمسيحيّون لا يحتاجون إذًا إلى قسـاوسة يفسّرون لهم هذا الـكلام . كما أنّ غوتنبرغ لم يكن ليتوقّع قطّ أنّ اختراعه سيجعل من الأطفال مجموعة بشريّة جديدة ذات ميزات وامتيازات خاصّة .

استتبعت القراءة امتيازاتٍ جديدةً في القرون اللاحقة . وما أنْ مرّت مئة عام على اختراع الطباعة بالحروف المنفصلة حتّى تحوّلت الثقـافة الأوروبيـة إلى ثقافة كتابيـة ، وتكوّن مفهوم الطفولة تبعًـا لنموّ القدرة على القراءة في صـفوف العامّة ، فكان لا بدّ من تحديد مفهوم جديد للرجوح العقلي ، فربطوه بالقراءة ؛ فصـار الطفل يُعَدّ في صفوف الـكبار إذا تعلّم القراءة وأصبح قـادرًا على قراءة التوراة والإنجيل والـكتب الأدبيـة . وقد تُرجمت مؤلّفات علمية كثيرة من اللاتينية إلى اللغات المحلّية ، فصـارت في متناول الجميع .

قبل اختراع الطباعة ، كان الطفل يرتقي إلى صفّ الـكبار بمجرّد إتقانه الـكلام ، أمّا بعد هذا الاختراع ، فقد صار عليه أنْ يستأهل ارتقاءَه ويستحقّه بتعلّمه . وكان من الإنجازات الـكبيرة في عصر إحياء الآداب القديمة أنْ انتشرت المدارس على نحو واسع ، فصـار يُنظر إلى الأطفال على أنّهم مجموعة خـاصّة من الخلق ، يتميّزون من الـكبار من حيث الطبع والإدراك ، ولم يعُد يُنظر إليهم كأنّهم كبار في حجم مصغّر ، كما ظُنّ في السـابق ، وإنّما هم أقرب إلى أن يكونوا كبارًا لـمّا يتشكّلوا تشكيلاً كاملاً . هكذا اتّصل مفهوم الطفولة بالتعليم المدرسي أوثق اتّصـال حتّى صـارت كلمة تلميذ مرادفة لطفل لدى عامّة الألمـان ؛ وصـارت الطفولة رمزًا إلى جسر يصل بين الطفولة الأولى والبلوغ .

(1) John Dewey

وشرعت الدولة منذ القرن الثامن عشر في منح الطفولة وضعًا خاصًّا بإصدار قوانين ملائمة، أهمّها حظر الاستغلال لليد العاملة الطِفليّة، واختلاف العقوبات القانونية حسبما يكون المعاقَب كبيرًا أو صغيرًا، وانتشار المدارس. وحظر معاقبات الأطفال الشديدة. وإنّ كثيرًا من هذه القوانين وما تنصّ عليه من مؤسّسات ما زال قائمًا حتّى الآن، وإنْ صرنا نلاحظ بعض التقلّص في هذا المجال في بلدان معيّنة كالولايات المتّحدة الأميركية حيث تكاد الأحكام في الجُنح والجرائم تساوي بين البالغين والأحداث.

وتطوّر مفهوم الطفولة في القرون الثلاثة الماضية، وأُدخلت عليه وعلى المنشآت الخاصّة بتربية الأطفال تحسينات كثيرة إلى أنْ صار للأطفال في القرن العشرين وضع امتيازيّ خاصّ يناسب خصوصيّات تفكيرهم وكلامهم وهندامهم وألعابهم وتعليمهم.

بيد أنّ هذا التطوّر يمكن أنْ يكون الآن في بداية نهايته. ذلك أنّ حقل الاتّصالات يشهد في وقتنا الحالي ثورة ثانية، ثورة تقودها الوسائل الإلكترونية، يتقدّمها التلفاز. فللتلفاز اليومَ نفوذ وقوّة يضاهيان، من غير شكّ، النفوذ والقوّة اللذين كانا للمطبعة في عام 1450. ولسنا نستبعد أنّ قوّة التلفاز، مقرونةً بالراديو والفلم والحاسوب والأقراص المدمَجة ستعمل على إنهاء الطفولة.

إنّنا، إذا نظرنا إلى الكتب، وجدناها تتفاوت كثيرًا من حيث درجات البلاغة والثراء اللغوي، فهي تنمي مدارك القارئ وتهذّب مواهبه. أمّا التلفاز، فليس على مستوى استيعابيّ متدرّج، وإنّما هو ينشر المعلومات على نمط واحد؛ فيُمْكننا القول إذًا بأنّ التلفاز يمحو الفوارق بين الكبار والصغار من وجهين: فهو لا يفترض ثقافةً خاصّة لدى مشاهديه، وهو لا يفصل هؤلاء المشاهدين إلى فئات، يخاطب كلاًّ منها مخاطبة خاصّة، وإنّما يوجّه البرنامج نفسه إلى أيّ إنسان، دون أخذٍ بالاعتبار لسنّه أو جنسه أو مستوى ثقافته. ثمّ إنّ جوانب الحياة المتنوّعة - تناقضاتها، وأسرارها، وخفاياها، وعنفها - كلّ هذا يُكشَف للأطفال برفق أثناء مرحلة النموّ. لذا يوجد، على سبيل المثال، كتب خاصّة بالأطفال. أمّا التلفاز، فلا يبالي البتّة بتوضيح الأمور تدريجيًّا، وإنّما يحاول، ببرامجه التي يبثّها على مدار الساعة، أنْ يستحوذ على مشاهديه، كبارًا كانوا أم صغارًا، متجاوزًا في ذلك كلّ المقدّسات والمحرّمات.

ووصفتْ الإثنولوجية مرغريت ميد التلفاز قبل بضعة عقود بأنّه صار بمثابة أبوين إضافيّين، تريد أنّ الأطفال ينفقون من الوقت في مشاهدة التلفاز أكثر ممّا ينفقونه مع آبائهم. أمّا الآن، فإنّنا ربّما نجد الأبوين في مرتبة رابعة أو خامسة من قائمة، تأتي شبكة الاتّصال العالمية على رأسها.

ولن تكون النتيجة سوى انحلال معالم الطفولة وتلاشيها إنْ لم تبق حاجة للحفاظ عليها. ويبدو أنّ الأوساط التلفزيونية تسعى إلى التعامل مع الناس على أنّهم ثلاث فئات: فئةٌ في عهد الطفولة الأوّل، في بداية سلّم العمر، وفئة أهل الشيخوخة والهرم، وبين هذه وتلك فئة غير محدّدة المعالم العُمريّة، يُفترض في كلّ فرد منها أنْ يبقى مستقرًّا في سنّ العشرين أو الثلاثين إلى أنْ يدركه الهرم. فالفرص المتاحة للطفولة أصبحت الآن تقلّ وتتقلّص بالتدريج. ولعلّ الأمر ينتهي إلى غياب الطفولة وانحلال مفاهيمها؛ فإنْ حصل ذلك، فمن الممكن بعدُ أنْ نعمل على إنقاذ بعض مكتسباتها. ذلك أنّ الصدمة التكنولوجية التي شهدها القرن العشرون سوف تفقد من حدّتها، لا محالة؛ فيتهيّأ الجوّ عندئذ للتفكير والرجوع إلى الصواب، وعندئذ سوف يبحث الناس عن وسائل تحافظ على الطفولة، وإنْ كانت طفولة في هيئة جديدة. فإذا رغب الآباء والأمّهات رغبة صادقة في حماية الطفولة، فيجدر بهم أنْ يثوروا على الأوضاع المفروضة من وسائل الإعلام، وأنْ يتصدّوا لنمط الاستهلاك السريع المعادي لكلّ استمرار وتواصل. غير أنّ قمّة الثورة تكون في مراقبة استخدام الأطفال للتلفاز ونحوه: تحديد المدّة الزمنية التي يقضونها في متابعة البرامج، من ناحية، ومن ناحية أخرى اختيار هذه البرامج بدقّة وعناية. أضف إلى هذا عبئاً، لا بدّ من تحمّله، وهو مناقشة البرامج وما تأتي به من قيم مناقشة صريحة ناقدة مع الأطفال لتوسيع آفاقهم وتدريب قدرتهم على التمييز. ذلك أنّ الأطفال في حاجة إلى طفولتهم، والطفولة في حاجة الآن إلى مقاومة التيّار الإعلامي السائد في عصرنا هذا.

# الشباب في أدب القرن العشرين المكتوب بالألمـانية

## نظرة موجزة

بيتر هوفمايستر

ما من شكّ في أنّ كلّ من يحاول أنْ يتناول بالـكتابة موضوعًا خالدًا كموضوع الشباب، إنّما لا يزال يحمل من شبابه أثرًا عميقًا، ولا تزال ذاكرته محتفظة بالحالات العاطفية المتنوّعة التي غمرته في تلك الفترة من عمره. وأكثر من يكتب في هذا الباب كبارٌ قد صفت نظرتهـم إلى الأمور، يقرنون ذكرياتهـم برغباتهـم في نسـيج أدبي، محاولين اسـترجاع ما عاشوه في فترة الشباب. هنالك تتجلّى حقيقة مدهشة بسيطة للـكاتب الذي لم يقطع بعدُ كلّ جسور الذكريات بينه وبين شبابه: وهي أنّ مشـاعر الشباب، عندما يكونون على عتبة المراهقة، لم تتغيّر عبر الأزمنة تغيّرًا ذا شأن، بالرغم من المسـاوئ المزعومة التي تُعزى كثيرًا للأوضـاع الثقـافيـة والحضـارية. وإنْ كان من تغيُّرٍ يُذكر، ففي الشـكل الذي أصبح أكثر تحرّرًا، وفي التعبير الذي ازداد من الصراحة قربًا وعن التحفّظ ابتعادًا. نلمس هذا في مؤلّفات شهيرة، تحكي سـعـادة الشـبـاب وبؤسه، ورِفعته وحِطّته، مثل «فيرتر» لغوته، و«الموت في البندقية» لتوماس مان، وكتب الشباب التي لا تُنسى لإيريش كيسـتنر(1)، و«دميان» لهرمـان هسّه(2)، و«الشباب» لفولفغانغ كوبن(3)؛ ونلمس هذا أيضًـا – ربّما على نحو أشدّ – لدى جيل أصـغر من الأدباء والأديبات الألمـان، أقرب بالشباب عهدًا، يؤلّفون القصص والروايات المقتبسة من سيرهم الذاتية، فيعبّروا عن عواطفهـم ونظرتهـم إلى الحياة بلهجة في نهاية الصراحة ولغةٍ متحرّرة من القيود التقليدية، وقد عاشـوا جميعًا ثورة الشـبـاب في أواخر السـتّينات، فتركت فيهم آثارًا لا تُمحى، واكتسبوا في إثرها أعمق الانطباعات. النظرة إلى الشباب عند هؤلاء نظرة بعيدة عن المحظورات والتحفّظات الاجتماعيـة، فالشـبـاب مرحلة من العمر لها قوانينها الخاصّة وعبقريّتها الخاصّة ونقاط ضعفها الخاصّة؛ يتعذّر كثيرًا تقويمها والحكم عليها من الخارج. إنّها مرحلة يسود فيها شعور جماعي: «نحن الشباب، نحن نعيش، الزمن زمننا، والحقّ لمن يعيش».

وجد شعور الشباب «بالغليان والفوران» انعكاسه في حركات شـبابيّة مختلفة في المئة السـنة المـاضـيـة، تشترك جميعًا في الاعتراض على الأفكار المتجمّدة في المجتمع والبحث عن مقاييس قِيَمِيّـة غير التي لجيل الـكبار. من هذه الحركات الشبابية، نذكر على سبيل المثال أقدمها، وهي «الجوّالة» التي ظهرت في العهد الفلهلميني في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت ذات اتّصـال بالطبيعة قويّ، وذات خلفيّات موسـيقية وأدبية، ونوعًا ما دينية. كانت الهوّة واسعة بين الأوضـاع الاجتماعيـة والأدب والفنّ، فنشأ أدب الأزمة الذي يتّسم بشـعور الوحدة والانعزال والغربة والذي كانت مواضيعه الأسـاسية تدور حول البحث عن مغزى الأمور والعلاقات بينها.

وانتهى أدب الأزمة، حين اندلاع الحرب العالمية الأولى، بأنْ اتّخذ الأدباء الألمـان مواقف متباينة. فكثير من الأدباء الألمـان المعروفين بعـالَمِيّتهـم كتموا نقدهم، وسـكتوا عن الأوضـاع المتأزّمة في بلدهم، معتبرين أنّ إمسـاكهـم عن الـكتابة تضحيةٌ منهم في سبيل شعبهـم. نذكر من الذين وقعوا في هذا النوع من المغالطة الذاتيـة: توماس مان، وهيرمان هسّه، وألفريد كير(4)، وراينر مـاريا ريلـكه(5)، وفرانس فيرفل(6). ثمّ إنّ أحداث الحرب العالمية الأولى، والأوضـاع الثوريـة من بعدها، والنزاعات الطبقيـة في فترة جمهورية فايمار (من 1918 إلى 1933)، غيّرت اتّجاه الأوسـاط الأدبية

(1) Erich Kästner (2) Herman Hesse (3) Wolfgang Koeppen

(4) Alfred Kerr (5) Rainer Maria Rilke (6) Franz Werfel

البرجوازية، فصار الاشتغال بالأفكار السياسية والبحث عن الأسباب لشعور العزلة الفكرية والعاطفية محورًا للأعمال الأدبيّة وموضوعًا من مواضيعها المركزية. مثل ذلك أعمال الأديب هرمان هسّه التي راجت في وقت مبكّر رواجًا واسعًا، وما زال الإقبال عليها إلى الآن شديدًا، وخاصّة في اليابان والولايات المتّحدة: فرواية «سيدهارتا»، التي من عام 1922، ورواية «ذئب البرّيّة»، من عام 1927، أُضفيَ عليهما تقديرًا بالغًا، يشبه القداسة من لدن حركة «الهِبّيز» في السبعينات. وفي الجملة، فإنّ مؤلّفات هسّه تعرض على الناشئة بالذات ما يصبون إليه من حلول يتبنّونها ويتّحدون معها فكريًّا وعاطفيًّا.

ما هي إذًا الحلول التي تعرضها كتب هسّه على القارئ الشاب؟ إنّها من دون شكّ حلول تحمل عناصر شعورية متناقضة: فيها معارضة للرأسمالية من منطلقات وهميّة، ومعارضة للعَصْرانِيّة، ومحاولات استخدام التأمّل لاستعادة الهويّة الضائعة، كذلك الاستعانة بالحسّية والروحانيّات لتوسيع الإدراك وتغييره وتجاوز انفصام الشخصيّة. لكنّه يتّضح أنّ هذه الحلول كلّها غير ذات جدوى، إذ هي لا تتعرّض للعوامل الفعليّة المتسبّبة في الشعور بالعزلة الفكرية والعاطفية. ومع أنّ هسّه يخاطب بكتاباته أوساط المثقّفين والفنّانين، غير أنّه يتناول في الحقيقة بكتاباته مشاكل عصره التي تهمّ، من قريب أو بعيد، جميع طبقات الشعب. وهو يعرض بدقّة لا تضاهى لصميم الموضوع؛ فتظهر دقّة شعوره – على سبيل المثال – في رواية «دميان» التي ألّفها عام 1917، ثمّ نشرها بعد سنتين مستخدمًا اسمًا مستعارًا لكي «لا يستوحش الشباب من اسم كهل معروف»، كما قال. وقد وصف توماس مان هذه الرواية ذات المفعول المكهرب في جيل الشباب بعد الحرب العالميّة الأولى بأنّها «أصابت نقطة العصر الحسّاسة بدقّة رهيبة».

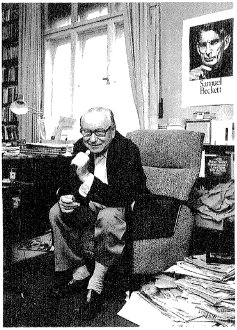
في رواية «دميان» التي صدرت عام 1919 تحت اسم مستعار، وهو «سينكلير»، اسم صديق للشاعر المعروف فريدريش هولدرلين، تخلّى هرمان هسّه عمّا كان في رواياته السابقة من سرحان رومانتيكي وطرق شاعرية في تعرّف الذات، وعمد هنا إلى البحث الجادّ عن المصير الفكري لدى الشباب. في هذه الرواية التي تدور حول شباب سينكلير، نجد خلاصةً للأوضاع المتأزّمة في ذلك الوقت ومحاولةً موضوعية لتكوين خبرات هذا الشاب وتجاربه، فيحدث صراع بين عالَمين، عالم «الخير» وعالم «الشرّ»، وهما في الرواية أبعد رمزًا من مجرّد التناقض. ويغلب على سينكلير حبّ الشهرة والظهور، فيتجاوز الحدّ المرسوم بين الخير والشرّ، ويتجاوز قانون الشرف الذي تتقيّد به أسرته المحافظة، فيورّط نفسه في متاهات عاطفية. ثمّ إنّه يتناقش مرّة مع زميل مدرسي جديد، ماكس دميان، فيُحدث نقاشهما في سينكلير ما يشبه الزوبعة الفكرية؛ وكان موضوع نقاش الشابّين تفسيرًا آخر، أكثر واقعية، لقصّة قابيل وهابيل. فمذّاك، صار هذا النقاش منطلقًا للنقد والشكّ تجاه كلّ محاولات سينكلير للوصول إلى المعرفة، وهو واقع بين تضارب الشهوة والأخلاق، وتناقض الغريزة والعقل. وهو، لتحقيق ذاته الحقيقيّة، يتحمّل هذا التمزّق الذي يكاد يتلفه. والخطوة الأولى التي يخطوها هي معرفة نفسه على حقّ قدرها وفي حقيقة أمرها. فهذه المعرفة لا ينبغي لها أنْ تتجاهل الصراع مع قوى الشرّ الداخلية التي تهدّد بالقضاء على آمال

هرمان هسّه

المستقبل. وينتهي ديميان، صديق سينكلير، إلى تقرير أنّ المهمّة الحقيقية لكلّ إنسان هي أنْ يعرف نفسه، وأنّ الطُّرق إلى هذه المعرفة متشعّبة. على هذا النحو كان ديميان يرشد صديقه ويقدّم له النصح ويعلّمه؛ فصار ديميان شبيهًا ببروميثيوس الذي تزعم الميثولوجيا اليونانية أنّه سرق النار من السماء وعلّم البشر استعمالها. واندلعت ثورة في حياة سينكلير الفكرية والعاطفية، بعدما كانت الواجبات والنواهي تخنقها خنقًا وتكبّلها تكبيلاً، واستطاع، بفضل ما تلقّاه من إشعاع فكري من صديقه، أنْ يستعيد حرّيّته في التصرّف وأن يُلقي أعباء التقاليد الاجتماعية من على كاهله قبل أنْ يدمّر ثقلُها عالمه الصغير.

أصبح ماكس ديميان صديقَ سينكلير الحميم، ومرشده في أزمة المراهقة، وحافزه إلى أنْ يسأل عن الأسباب ويدقّق فيها، وإلى ألاّ يقبل بأيّ شيء على أنّه قانون جازم، لا شكّ فيه. فلمّا تكوّن لدى سينكلير النضج الكافي لتدبير حياته بنفسه – حدث ذلك أثناء أخطار الحرب – ودّعه صديقه المعلّم وفارقه؛ لأنّ التلميذ لم يَعُد في حاجة إلى المعلّم. ثمّ إنّ سينكلير ينظر في المرآة فيرى أنّ صورته «أشبه ما تكون بصورة صديقه وقائده».

من أدباء الألمانية جماعةٌ، منهم فولفغانغ كوبن، وهاينريش بل(7)، وغونتر غراس(8)، وسيغفريد لينتس(9)، ومارتين فالسر(10)، وماكس فريش(11)، اشتغلوا في الخمسينات بموضوع الشباب على نحو أدّى إلى استنتاجات، تنتهي غالبًا إلى اتّهام الدولة والمجتمع بالعبث بمُثُل الشباب العليا وإساءة استخدامها. وكتابات هؤلاء وأمثالهم في هذا الموضوع تنطوي – كما يقول فالتر ينس – على توتّر شاعري بين التقليدية والعصرية. فعلى سبيل المثال، ينتمي فولفغانغ كوبن إلى أصحاب النثر العصري، وقد تصرّف فيه أحسن تصرّف، ولعلّه يتفوّق فيه على نظراء له مشهورين، مثل ألفريد دوبلين، وجون دوس بازوس، وجيمس جويس. يكتب كوبن بألمانية رائعة الموسيقى والإيحاء، وبلغة حسّية، وأسلوب بديع الإيقاع. ألّف في عام 1976 رواية رائعة، «الشباب»، نظر فيها إلى الشباب نظرة شيخ السبعين، يقوّم الأمور بحصافة. فالشباب عنده مرحلة شبابه وشبابِ غيره. تراوح القصّةُ بين الوصف والعرض، فتتّصل الحقائق بالخيال، والواقع بالأوهام حتّى يتّحد كلٌّ بكلٍّ: مدينةٌ صغيرة وأهلها وعالَمُها الصغير، وعالَمُ الشباب وأولى المغامرات ومشاهدات الطبيعة في الخلاء، عالم خالٍ من الهموم، ممتلئ ببهجة الحياة، مع أنّ صفوه قد بدأ يتكدّر بهموم عالم الكبار، وقد شرع الشُّبّان في سنّ مبكّرة ينحازون ويتّخذون المواقف بفعل علاقات الصداقة والعداوة السائدة. وكانت الحربُ، فلم تترك للأحلام سوى فجوات ضيّقة على هامش النفوس. وعمّ ضِيق ذات اليد، واشتدّ الدمار، وانتشر التعفّن، فأنهى هذا كلّه مرحلة الشباب فجأة، وانتقل الصغار إلى عالم الكبار دفعةً واحدة وبدون أيّ تمهيد. عمد كوبن في هذه الرواية إلى تقويم العصر بجذريّة لا تترك مجالاً للأوهام، وصراحة لا تعوقها حدود المحظورات والتقاليد. وهو يؤلّف بمهارة عالية: يراوح بين الانعكاسات الذهنية، ويستخدم التداعي اللغوي وطرق العرض المتزامن العصرية. وقد بيّن




فولفغانغ كوبن

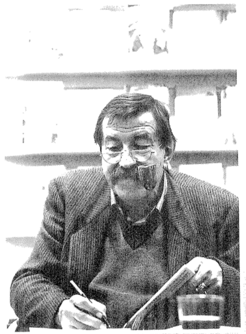
(7) Heinrich Böll (8) Günter Grass (9) Siegfried Lenz
(10) Martin Walser (11) Max Frisch

كشفُه حقيقةَ الدولة وسيطرتِها كشفًا كاملاً أنْ ليس هناك للشباب من منفذ ولا مناص؛ فهو لذا صادق اللهجة عندما يصوّر أدبُه استحواذ الدولة على الشباب باسم أهداف عليا مزعومة كمصلحة الدولة والوطن.

غونتر غراس أكثرُ من كوبن جذريّةً في تصوير الطريق المسدودة أمام الشباب في العهد النازي، وفي هذا يستخدم غراس الخواطر المضحكة، المنافية للمنطق، يكثّف بها وصفَه لتصرّفات الطبقات الوسطى وأحوالها النفسية في العهد النازي؛ كما يسيطر غراس سيطرةً تامّة على الأسلوب الهزلي كأداة طبيعية من أدوات الواقعية الشعرية. هكذا يجعل بطلَه أوسكار في رواية «طبل الصفيح» الشهيرة من عام 1959 يأبى لجسده أن ينمُوَ اعتراضًا منه على عالم الكبار. فرواية «طبل الصفيح» لا تعرض لنموّ البطل الشاب، وإنّما لمشاهداته، ولما لاقى وخَبَرَ في مكان رمزي، مدينة دانتسيغ، حيث دارت أحداث القصّة، وحيث أوسكار القزم في مستشفى الأمراض العقلية يتذكّر كلّ شيء بدقّة، ولا يقبل البتّة بالمسلّمات. يقول: «في الدنيا أمورٌ، لا يجب تركها على ما هي عليه، مهما كانت قداستها». من هذه الأمور ما اتّصفت به الطبقات الوسطى من تصرّفات يومية في زمن الرايخ الثالث، تنعكس في مخاوف هؤلاء الناس، وضعفهم، وأشواقهم، وحياتهم الجنسية، وموتهم، والأساطير المحاكة حول الكاثوليكية، واعتبار بعض الأشخاص تاريخًا مجسّدًا. كلّ هذا يخلق جوًّا نفسيًّا ذا ضغط لا يُطاق، ضغط يتضاعف ليُصبح خانقًا في قفص السلطة النازيّة المسيطرة على كامل المجتمع وكامل أوجه حياته.

وفي رواية «تخدير مَوضِعي» من عام 1969، يشتغل غونتر غراس بالعلاقة بين التفكير والعمل السياسيّين، متّخذًا مثلاً ثورةَ الطلبة والتلاميذ في عامي 1967 و1968. يقف غراس هنا من النشوة الثورية في ذلك الوقت موقفًا متحفظًا، ويقابلها بأمثلة تاريخية لمصير بعض الناس في عهد النازية.

سيغفريد لينتس



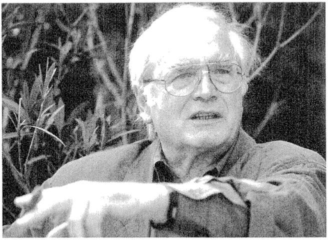
غونتر غراس

كما إنّه يصوّر تلك النشوة الثورية تصويرًا يقلّل من شأنها على نحو كاريكاتوري : فأحد أبطال القصّة ، وهو من الطلبة الثوريّين ، يصاب بوجع في أسنانه ، فينسى مبادئه العليا ويهرع إلى الطبيب ليسكّن آلامه بالتخدير الموضعي .

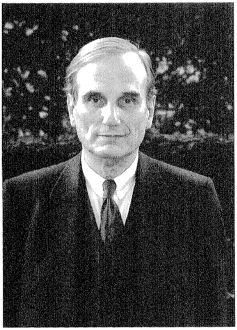
وروايةٌ معتبَرة أخرى كتبها سيغفريد لينتس عام 1968 ، «حصّة الألمانية» ، يصف فيها شابًا واقعًا في حالة توتّر بين ماضٍ فاشستي وحاضر رأسمالي . يتذكّر سيغي ، بطل القصّة وراويها ، حادثةً من عام 1943 إذ حمل أبوه الشرطيُّ إلى صديق له من أيّام الطفولة ، رسّامٍ ، قرارًا من مسؤولي الثقافة النازيّين ، يمنعه من ممارسة عمله ، ويكلّف الأبَ الشرطيَّ بمراقبة التزام الرسّام بهذا المنع . ويؤدّي الشرطي دوره باجتهاد شبه جنوني ، فيصير سيغي للرسّام منذرًا وحاميًا ومنقذًا . ويتبيّن الشابّ في ذلك طبيعة الحكم الاستبدادي والجبريّةَ التي تحدّد طباع الناس . ويقع سيغي نفسُه ضحيّةً للنظام النازي ، بيد أنّه لا يتخلّى عن مبادئه ولا يفقد ضميره ، وإنّما يفقد شبابه .

وفي رواية «البئر النضّاحة» من عام 1998 ، (انظر فكر وفنّ عدد 69 ، ص . 78) ، يتطرّق مارتين فالسر في موضوع الشباب إلى جوانب أخرى ، غير التي ذكرنا . إنّها رواية تتناول صيرورةَ أديبٍ ، يتعلّم تدريجيًّا السيطرة على حياته والمسك بزمام أمره ، وألاّ يثق إلاّ بنفسه ، وكيف ينمّي «شجرة الكلمات» التي غرسها وقتَ كان في الروضة . وتدور الرواية حول طفولة بطلها يوهان وشبابه من 1932 إلى 1945 ، وتجري الأحداث في قرية ألمانية ، تتحوّل إلى ما يشبه المنصّة المسرحية الضخمة ، فنرى الشخوص في شتّى أدوارهم وشتّى أقنعتهم ؛ وكم كانت الأقنعة بشعة في تلك الفترة بالذات ! فرواية «البئر النضّاحة» تحوي أيضًا جوانب تقريرية لتلك المرحلة التاريخية الخطيرة .

يروي يوآخيم فيست شيئًا مشابهًا . إنّه مؤلّف تاريخي ، ألّف في هتلر ومهندسه المعماري شبير سِيَرًا ممتازة . وقد تولّى فيست



مارتين فالسر



يوآخيم فيست

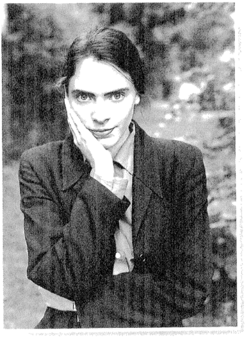
نشر جريدة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ من 1973 إلى 1993. ونُشرت له مقابلة مع مجلّة دير شبيغل بتاريخ 5 مايو 2001، عرض فيها لطفولته وشبابه في الفترة النازية التي عاش سنيّها الاثنتي عشرة من السادسة إلى الثمانية عشرة من عمره. وكان في الخامسة عندما عاد أبوه يومًا إلى البيت مضمّد الرأس من جرح أصابه في إحدى معارك الشوارع. يروي فيست أنّ عائلته تحوّلت، بحلول السلطة النازية، من بسطة في الرزق إلى ضيق وعسر. لكنّه كان مع ذلك سعيدًا في تلك السنين، لأنّ الضغط الخارجي الذي تعرّض له أبواه قد زاد العائلة تماسكًا؛ فأصبح أفرادها كأفراد العصابة الواحدة، وهذا ما يدرجه خيال الصبيان في عالم المغامرات. وتعرّضت العائلة لمشاكل مع السلطة، مثلما حدث عندما خربش يوآخيم على المقعد المدرسي رسومًا تمثّل هتلر، فتسبّب لأبويه في صعوبات جمّة، أو مثلما حصل عندما رفض الأب أنْ يلتحق الأبناء بالشبيبة الهتلرية، فاعتزّ أبناؤه به وافتخروا. ولم يحدث خلاف في الرأي بين يوآخيم وأبيه ذي الإرادة الفذّة إلاّ بعد مضيّ سنين عديدة، وقد صار يوآخيم يؤلّف الكتب، فأنكر أبوه عليه أنْ يتناول في كتاباته موضوع الرايخ الثالث الذي لا يصلح – في رأي الأب – إلاّ «لمجاري المياه المتعفّنة».

لم يبخل النقّاد بالثناء على روايةٍ أقلّ تعرّضًا للمواضيع السياسية، هي رواية «عودة الصديق المفقود»، ألّفها فريد أولمان(12) عام 1971 في صداقة شابّين في السادسة عشرة من العمر، يدرسان في مدرسة مقصورة على أبناء الطبقات الثريّة. أحدهما هانس شفارتس ابن طبيب، والآخر، كونرادين فون هوهنفيلس من إحدى عائلات النبلاء. وتنشأ بين الشابّين صداقة وطيدة، ما تلبث أنْ تتحطّم بعد سنة واحدة لأسباب، أهمّها موقفاهما المتباينان من النظام الجديد، أي النظام النازي، إذ القصّة تدور أحداثها في ألمانيا عام 1933. يبحث المؤلّف، ضمن إطار القصّة الضيّق ودونما طول استطراد، القوانين التي تسير عليها علاقات الصداقة بين الشباب. يصف لنا المعاكسات والكراهية ومفعولها المدمّر، كما يصف لنا القوى الأخرى التي تصمد لخيبة الأمل والفرقة واليأس والموت. ونظنّ أنّ أولمان أفاد، في روايته الأولى هذه، من خبرته في الرسم، فهو يتقن وضع الأحداث في الإطار المناسب لحجمها. يروي قصّة الصديقين بلهجة شاعرية: هانس شفارتس، شخص القصّة الأساسي، يشكو آلامًا لا تسكن بعد أن طُرد من وطنه ومات أبوه وأمّه، فكأنّ «ذكرى ألمانيا تذرّ الملح في جروحه». غير أنّ حنينه إلى ربى أرض شفابن الوديعة والغابة السوداء لا يزال قويًّا جارفًا.

يؤخذ كثيرًا على الأدب الألماني المعاصر قلّةُ الأدباء والأديبات القادرين على تناول موضوع الشباب من أوجهه التي لا تكاد تحصى. ونحن لا نرى هذا الرأي، لعلمنا بمؤلّفين شباب ناجحين جدًّا في ألمانيا، مثل السويسرية زوي جنّي(13) المولودة عام 1974 ببازل، أو بنيامين ليبرت(14)، ابن التاسعة عشرة المقيم ببرلين. وتُعَدّ زوي جنّي من ناشئة الأدب الألماني المعاصر الموهوبين: حصلت روايتها الأولى، «غرفة غبار الطّلع»، التي صدرت عام 1999 على عدّة جوائز

(12) Fred Uhlmann

(13) Zoe Jenny (14) Benjamin Lebert

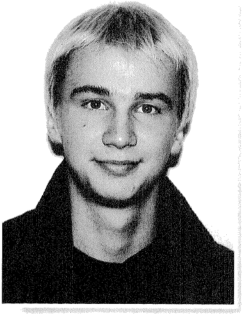


زوي جنّي

ونُقلت إلى عدّة لغات . وهي رواية يتعدّى موضوعها إطار الطفولة ، بل هي من أولى أدبيّات جيل «تكنو» وأكثرها جذريّـةً ، تتصـدّى بقوّة لجيل ثورة 1968 الطلاّبيّة . جو ، البطلة الأسـاسية في القصّة ، تقرّر بعد التوجيهية الالتحاق بوالدتها التي تعيش في جنوب ألمـانيا مع صديق لها جديد . وكانت الأمّ والابنة مفترقتين طيلة اثنتي عشرة سنة ، فتركت هذه الفرقة الطويلة أثرًا في علاقتهما ، لم ينجح بسهولة . وتمكث البنت عند أمّها سنتين ، ثمّ يموت الصديق في حادثة . عندئذ ، تعتكف الأمّ يائسةً في إحدى غرف البيت ، غرفة غبار الطلع ، كأنّها عـازمة على قبر نفسها حيّةً . أمّا اسم الغرفة الذي يبدو غريبًا ، فأصله أنّها تفتح على حديقة ، فيدخلها غبار الطلع في موسمه ، وكانت الأم وصديقها يحبّان المكوث فيها . وتجتهد البنت في إنقـاذ أمّها التي أغلقت باب هذه الغرفة دونها ، وتنقذها فعلاً ، بيد أنّ شيئاً من الجفوة يظلّ بينهما . وتدخل جو في نقـاشـات طويلة مع أمّها ، فتشـعر بالقرف تجاه عالم الـكبار ، وتبدأ في الانفصـال عن أمّها ، وبذلك في الانسلاخ من مرحلة الطفولة كما تنسلخ الحيّة من جلدها القديم .

أمّا بنيامين ليبرت ، فيصف مأسـاة الشباب على نحو مؤثّر . ألّف روايته الأولى ، «المختَبَل» ، وهو في السـادسة عشرة ، فصـارت من أكثر الروايات رواجًـا ، وأُخرج منها فلم ، ونشرت في ثمان وعشرين دولة . في هذه الروايـة ، يصف ليبرت مشـاكل طور النمّو بكثير من السخرية الذاتية . أبطال هذا الأديب الشـاب لا تُثقلهـم الأعباء الإيديولوجية ، بل هم أميل إلى التجريبيّـة مشـفوعةً بحصّة غير قليلة من الأنانية . قيمهـم هي الفردية والعصرانية ، ورغبتهـم هي في كلّ أشكال عالم اللهو والتسلية – وهذا ما يميّز أصلاً تفكيرهم من تفكير آبائهـم . يظهر هذا واضحًـا في تصرّفـات بنيامين وأصـدقائه في المدرسة الداخليّة . إنّها المدرسة الخامسة التي ينتقل إليها بنيامين لعلّه يحصل ، أخيرًا ، على التوجيهية . إلاّ أنّه يتلقّى الدروس الهـامّة – في أحيان كثيرة – خـارج الحصص المدرسـيـة : هو وأصحـابه يبحثون عن «خيط الحياة» ، يشغلهـم كثيرًا التفكير في مغزى هذا العرض الضخم الذي يُسـمّى حياةً : فهل الأمر متعلّق بالبنات والصـداقة والنموّ وبلوغ سنّ الرشد؟ أم هو مجرّد البقاء على قيد الحياة ، مهما كان هذا العالم مهووسًـا ومهما كنّا نحن مهاويس؟ ويلمس القارئ في هذا الموقف معارضةً من الصغار للـكبار ، كما كانت في عام 1968 ، غير أنّ المعارضة الحاليـة جـاءت أقلّ من الأولى صخبًا ، وخاصّة أقلّ منها عنفًا وعدوانيّة . والواقع أنّ جيل الـكبار فقدَ كثيرًا من هيبته عند الصـغار ، لأسباب ليس أيسرها ترك هؤلاء الصـغـار وشـأنهـم في المدارس الداخلية ، وإنْ كانت مدارس جيّدة ، عالية الرسوم .

«الزمن حليفي» ، هكذا تقول أغنية لفرقة «رولينغ ستونس» في أوج ثورة 1968 الطلاّبيّـة . فيبدو أنّ هذا القول شـعارٌ للشباب دائمٌ ، لا يتغيّر بتغيّر الأجيال ، ربّما لأنّه يصوّر فرقًا جوهريًّا بين اهتمامـات الـكبار والصـغار . ثمّ أليس هؤلاء الصـغـار محـاطين من كلّ جـانب بمؤسّسـات تسـعى إلى صـالحهـم باجتهاد غـامر ، يكاد يخنقهـم من شدّة احتوائه عليهـم؟ أفلا تكون النتيجة المنطقيّة عندئذ أنْ يأوي جيل الناشئة إلى عالم آخر ، عالمهـم الخاصّ بهم كلّ الخصوصية؟ أمّا المجتمع ، فهو في انتظار الجيل القادم .



بنيامين ليبرت

# الشباب بين الابتهار والواقعية

## خمسون عامًا من حياة الناشئة في ألمـانيا

ميشـائيل شتاينهاوزن

«الجيل الأوّل يجمع الثروة، والجيل الثاني يوظّف الثروة، والجيل الثالث يدرس تاريخ الفنون، والجيل الرابع ينحلّ».
(بسمارك)

القرن العشرون في تقلّباته يُشبه الحرباءَ في تلوّنها. ولئن كان الشباب يقفون دومًا معارضين للقديم وداعين لحركة التجديد الاجتماعي، فإنّ أجيال الشباب الألمـان، إضـافةً إلى الدعم والمعارضة، استطاعوا تغيير المجتمع الألمـاني في الخمسة العقود المـاضية. فكأنّ لسـان حال هؤلاء الشباب يقول للـكبار: لا تحاولوا أنْ تفهمونا، فنحن مختلفون عنكم. نستخدم عالمكم، لـكنّنا نأبى أنْ نسير على منوالـكم. لا يمكن أنْ تقـارنونا بالأجيال المـاضية. إنّ بعضنا يختلف عن بعض، فنحن أشدّ تألّقًا وأكثر تباينًا من أنْ يجمعنا قالب واحد. كلمة «نحن» لا تحتوي علينا جميعًا، بل هي تتغيّر بنا باستمرار. ربّما احتجنا إلى رؤيا، أو، على الأقلّ، إلى رسالة، فألمـانيا صـائرة إلى مزيد من الوحشيّة والخطورة. إنّنا نبحث عن اتّجاه لنتبيّن مَن نحن، فالأمر متعلّق بمستقبلنا الذي لا نريد أنْ نكون منه في خوف. نقدّر الملذّات تقديرًا عاليًا، ولا نرى بأسًـا في إشباع الحواسّ أحيانًا. الديمقراطية التي نعيش فيها تُلقَّن لنا في المدرسة، لـكنّها كثيرًا ما تُستخدَم حجّةً ضدّ مصـالحنا. ومسـؤولية تربيتنا يتدافعها الآباء ومدرّسون كُلّفوا أكثر من وسـعهـم، كلّ يحيلها إلى الآخر، فاكتسبنا بذلك حرّيّات أوسع، وهذا ممّا يُحَبّ ويُعجِب. ونحن، في الحقيقة، لا نتصرّف كما ينبغي. ولـكن، أيمكن حِسبان تصرّفات جيلٍ تعدّديـة الآراء؟ إنّنا نتاج عصرنا. إنّنا جيل معـارضة. لا نرفض الاستهلاك، وإنّما نرفض قيَمَكم. ومَن ذا الذي يستطيع اليوم أنْ يكون لنا مرجعًا في الأخلاق؟ وأين يمكننا أنْ نتعلّم الأخلاق، بل، ممّن نتعلّمها؟ إنّنا لم ننس الفـاشستيـة والعنصرية. ولم نَعُد نستبعد حدوث أيّ شيء. لنا حرّية اختيار الطبيب والحزب. حياتنا غنيّـة جدًّا وبائسة جدًّا. وإنّنا لنشـعر بالانقباض عندما يرد على أذهاننا أنّنا سوف نتولّى، في بضع سنين، أمر هذا المجتمع المعقّد تعقيدًا مخيفًا.

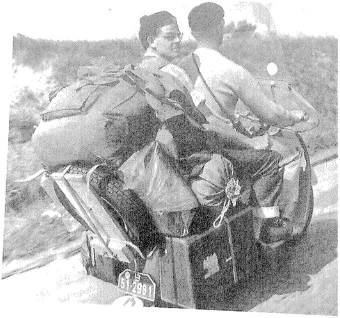
صدر في عام 1913 نداء من جمعيـة «شـبيبة الألمـان الأحرار» يقول: «إنّ الشـبيبة الألمـانية تقف في منعطف خطير من تاريخها. فهي تحاول أنْ تقرّر مصيرها بنفسها، دونما تقيُّد بالالتزامـات التقليديـة». غير أنّ خمسين عامًا مضت مذّاك الوقت قبل أنْ يشرع النشء في هذه المحاولة، ويبدءوا بتقرير مصيرهم بأنفسهم. ويمكن القول إنّ الشباب الألمـان اكتشفوا أنفسهم في سنيّ الخمسينات والستّينات؛ بيد أنّهم، في الوقت نفسه، اكتُشفوا بدورهم كمجموعة جديدة من المستهلـكين، اكتشفتهـم شركات البضـائع الاستهلاكية.

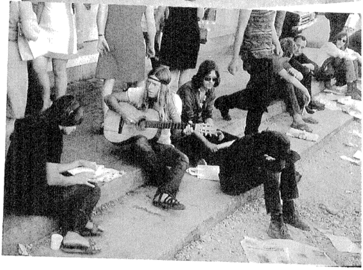
ظلّت ألمـانيا، خلال حكم النازيـة، منعزلةً عن تطوّرات الدول الغربية. ثمّ أتت الرموز الجديدة من الولايات المتّحدة إلى ألمـانيا الغربية بعد 1945، أي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانيـة. أمّا الناشـئة في شرق ألمـانيا، فقد صـاروا، مرّةً أخرى، مرتبطين بتنظيمات تراقبها الدولة. بدأ الخروج عن عالم الـكبار، وعليه، في الخمسينات بجيل «روك أند رول» وبمجموعات «الأحداث الأفظاظ» التي هي شبيهة بظاهرة «هوليغان» في أيّامنا هذه. وأنتجت الصناعة ملابس عصريّة للنشء الذين صـاروا يكوّنون مجموعة اسـتهلاكيـة جديدة، وازدهرت سوق الإسـطوانات الموسيقيـة، وأصـبحت موادّ التجميل في متناول الجميع. بيد أنّ تربية الفتيات ظلّت في ذلك الوقت موجّهة نحو «الأسرة والبيت». وظهرت في السـوق درّاجات ناريّة من نوع «فسبا» بأسـعار معقولة،



نينا هاغن، تمتهن غناء الروك والتمثيل

من فوق إلى تحت: اكتشاف العالم: شابان في رحلة واسعة بدرّاجة نارية من نوع «فسبا». 1955
بيتر كراوس. إلفيس برسلي الألمان. بدأ يغنّي في سنّ السابعة عشرة. 1956
شباب من الهيبّز في ميونيخ. 1973



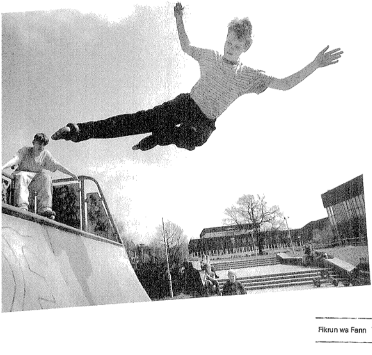


مكّنت الشباب من حرّية الحركة. وصار الممثّل الأميركي جيمس دين بطلَ الشباب في الخمسينات، وقد رفعه موته المبكّر إلى مستوى الأسطورة. وعلى نحو مشابه، تعلّق النشء في ألمانيا بالممثّل هورست بوخهولتس الذي لعب دور البطولة في فلم «الأحداث الأفظاظ». ووجد الشباب في أغاني بيل هالي وإلفيس برسلي موسيقاهم الخاصّة التي تميّز أذواقهم من أذواق جيل الآباء والأمّهات. وقد صار هذان الموسيقيّان رمزًا للتمرّد على القيم الاجتماعية السائدة، كالانتظام، والكدّ، والطموح، والطاعة.

لم تعُد هذه القيَم في الستّينات تمثّل لدى الشباب شيئا يُحتذى به، وإنّما أخَذَ تحقيق الهوية لديهم بُعدًا اجتماعيًّا، يهدف إلى تغيير الأوضاع. وبدأ جيل الناشئة يشقّ طريقه، وابتدأ النقاش حول فترة النازية التي كُبِتت وتناساها الناس زمنًا طويلاً. وفي خلال هذا، ينمو الاقتصاد الألماني، وينتشر الرخاء، وتختفي البطالة، فيُؤتى بالعمّال الأجانب، وتحلّ بحلولهم بوادر المجتمع المتعدّد الثقافات في ألمانيا. ويشهد دور المرأة في المجتمع عمليّة تغيّر، ساعد عليها اكتشاف حبوب منع الحمل في بداية الستّينات. و جعلت الثقافة الشبيبيّة تتّخذ سريعًا معالم دولية وصبغةً عالمية، أو قل: صبغة غربيّة شاملة. وجاء أبطال الشباب الجدد من عالم الموسيقى العصرية: منهم «بيتلس»، و«رولينغ ستونس»، و«لوردس»، وجيمي هيندريكس، وبوب ديلان. وظهرت في ألمانيا مجالات جديدة للخلاف السياسي بعد إعادة تسليح البلاد في الخمسينات، وقد ازداد الصراع حدّةً بعد إقامة جدار برلين عام 1961، وبعد حادثة «دير شبيغل» عام 1962 التي فتحت الباب لنقاشات عنيفة حول حرّية الصحافة. وازداد أيضًا استياء شباب الجامعات والمدارس العليا من السياسة ا لرسمية والأوضاع الاجتماعية السائدة. وتكوّنت معارضة غير رسميّة، أي من مجموعات ليست ممثّلةً في البرلمان، وتصلّبت المواقف، وانفجر خلاف الأجيال، فمات ناس وجُرح آخرون.

وقد اشتدّت موجة الاعتراض في ألمانيا في السبعينات والثمانينات على وجه خاصّ، واتّخذت طابعها الأكثر عنفًا

من فوق إلى تحت :
التصدّي للأزمة السكنية : الطلبة يحتلّون في فرانكفورت بيوتًا فاضية مهيأة للتقويض . 1979
«أيام الفوضى» بهانوفر . وهي مهرجان كان يلتقي فيه الشباب المتعاطون للمخدّرات خاصّةً . وقد مُنعت «أيام الفوضى» في 1997 . والصورة من العام نفسه
يحبّ الشباب كثيرًا التزلّج «الخطّي» ، كما أحبّوا التزلّج بالمزلج اللوحي من قبله ، ويجدون فيهما رياضة ممتعة ، تأتي فيها اعتبارات المنافسة في المرتبة الثانية ، 1999



وجذرية ؛ فصارت حركة الشباب المعارض أكثر اتّساعًا ، تبحث عن طرق حياتية بعيدًا عن مجتمع الاستهلاك . وهي تضمّ مناهضين لحرب فيتنام ، ومعارضين لاستخدام الطاقة النوويّة ، وشبابًا بلا مأوى يحتلّون مبانيَ مهجورة في المدن الكبيرة ، وأعضاء في حركة السلام ومتظاهرين ضدّ الحرب . هؤلاء جميعًا يقاومون دولةً يرونها قمعيّة متسلّطة . وأحدثت منظّمة «جناح الجيش الأحمر» انشقاقًا في قسم هامّ من الشباب بسبب اختلاف آرائهم في هذه المنظّمة . وتصدّت الدولة لعمليّات جناح الجيش الأحمر بإصدار قوانين أمنيّة مشدّدة . وأمّا الشباب ، فكانوا ينتظرون في أغلبهم من الحياة أكثر ممّا كان يتيحه النظام القائم ، بل إنّهم كانوا يحتقرون كثيرًا من قوانينه ، يرونها ضيّقة الأفق وعقيمة ، كقوانين حركة السير ، وغيرها من التعليمات والتدابير التي تحدّد مجرى صغائر الأمور بدقّة مُبالَغ فيها . كان شباب السبعينات يرى أنّ الهويّة تتمثّل في تحقيق الذات تحقيقًا شخصيًّا ؛ ونهض الطلبة في الجامعات «لإزاحة العفن الذي تكدّس منذ ألف عام تحت أثواب الأساتذة» . وتشكّلت حركة نسائية مستقلّة جديدة ، فحقّقت بعض النجاح في مساواة المرأة بالرجل في الميادين المهنية ، وناضلت ضدّ قانون منع الإجهاض . وبدأ الموقف الاجتماعي تجاه الشؤون الجنسية يزداد تسامحًا ومرونة ، ممّا يوافق آراء الشباب ورغباتهم .

كان عقد الستّينات والسبعينات عقدين اتّسما بالجدال السياسي الموضوعي .

أمّا عقد الثمانينات ، فكانت الاهتمامات فيه على صعيد موضوعي ، أي عملي . ولم يَعُد تحقيق الهويّة والذات من أهداف الشباب في تلك السنين ، فقد تغيّرت رؤيتهم للأمور ، وصاروا يعتقدون أنّ الذاتية لم تعد مجدية . وانتشرت وقتذاك نظريّات محاكاتيّة ، وهي نماذج تقديرية للتكهّن بسير العمليّات الاجتماعية ، لا يظهر فيها الشخص كذاتٍ اجتماعية مفكّرة شاعرة ، وإنّما كشخص «موضوعي» ، يساير القوانين ، بل يُفرط في اتّباعها من تلقاء نفسه ، دون إشارة مشير . والظاهر أنّ الشباب لم يكن لهم في تلك السنين

شباب يستقبلون بعاصفة من الهتاف فرقتهم المحبوبة خلال حفلة لموسيقى الروك في الهواء الطلق، 1995

كبير اختيار في سلوك مسلك غير الذي وصفنا. وهم، وإنْ أُخضعوا «للموضوعية» التي وضعها الكبار، فإنّهم احتفظوا بشيء من ذاتيّتهم التي ما انفكّوا يسعَون إلى تحقيقها، ولو لمدّة وجيزة، كما يقول دافيد بوي في إحدى أغانيه: «عندئذ نكون أبطالاً مدّة يوم واحد».

ويبدو أنّ الحالة النفسيّة لدى شباب الثمانينات كانت مزيجًا من ذاتيّة السبعينات ومن بداية الشعور بالازدراء من المواضيع السياسية الذي غمر ناشئة مجتمع التسلية في التسعينات. وتكوّنت في الثمانينات سوق ضخمة للخدمات، تهدف إلى جعل الإنسان يشعر بالانسجام مع النفس والاتّحاد مع الذات. لكنّ إنسانًا كهذا لا يكون إلاّ مملاًّ، عديم «الحوافّ»، خاليًا من المعالم المميّزة ومن الرغبات المتميّزة. والواقع أنّ النشء بدءوا منذ أعوام الستّينات يشُكّون في قيم المجتمع البورجوازي، وهم منذئذ يرفضونها ويعارضونها بشدّة متزا يدة. ونحن نلمس أكثر هذا الرفض تطرّفًا لدى مجموعات «البَنْكس» التي ترى أنْ «لا مستقبل» للشباب، فاستخدمت وسائلُ الإعلام على نحو واسع هذه المجموعاتِ لتُظهر الناشئة في وضع يأسٍ مزعوم. ويرى كثير من شباب الثمانينات أنّ الشرّ، كلَّ الشرّ، آتٍ من التفكير السياسي، يمينيًّا كان أو يساريًّا. لذلك نلحظ أنّ المجتمع الألماني، في حكم الاشتراكية الديمقراطيّة، لم يشهد حركة سياسيّة ذات بال، وإنّما الحركةُ كانت في أرصدة الشركات التي تبيع لوازم التحقيق الذاتي. لقد سئم النشء في الثمانينات التفكير المرتبط بقوالب سياسيّة ثابتة، وحاولوا ما استطاعوا أنْ يتملّصوا من الخوض في المسائل التي يُزعم دائمًا أنّها على جانب عظيم من الأهمّية.

وكيف كانت حال جيل الشباب في التسعينات؟

لم يَعُد جيلها يفكّر في عصيان الكبار، ولا في التمرّد عليهم. وهو جيل لا يكاد يتبيّن في مجتمع الوفرة أهدافًا تستحقّ أنْ يناضل في سبيلها. وصارت الموسيقى الإلكترونية واسعة الشهرة وظاهرةً عامّة الانتشار؛ فإذا وقفتْ بعض الفِرَق الموسيقية موقفًا معارضًا لفرط الاستهلاك ونادت الشباب بالامتناع عنه، كما تفعل فرقة «نيرفانا» بنشاط، صرف معظم الناشئة النظر عنها، وتجاهلوا نداءها. وأصبحت أوساط «التكنو» تجلب ملايين الشباب، كما يحدث كلَّ عام في «مهرجان الحبّ» ببرلين الذي هو أعظم حفلة لموسيقى التكنو تنظَّم في العالم. وتكوّن لدى كثير من الشباب اهتمام بالجسد غريب، إذ نجدهم يكثرون الوشم على جلودهم ويخرزونها لوضع الحلق وما شابهها في مواضع غير مألوفة، تجلب الانتباه، كالشفاه والصدر؛ فهذه هي أحبّ أشكال الزينة لديهم.

استحوذ الحاسوب على النشء، وأصبح أداة تسليتهم المفضّلة: كلُّ شاب يريد أنْ يكون له حاسوبٌ، خاصّة منذ أواسط التسعينات، عندما بدأ الاهتمام بشبكة الاتّصال العالمية ينمو ويتعاظم؛ كذلك الحال بالنسبة للهواتف الجوّالة. فجيل شباب التسعينات هو أوّل جيل من الشباب أصبحت لديه الاتصالات على صعيد عالمي أمرًا عاديًّا. وفي هذا العقد بالذات، صارت مميّزات الشبيبة تتغيّر بسرعة واستمرار، حتّى إنّه لَيتعذّر على المرء تحديدها بدقّة. وانتهز قسمٌ غير قليل من الشباب النشطين الفرصَ العالمية التي تتيحها شبكة الاتّصال العالمية ليمارسوا أنواعًا من المهن الحرّة، أو ليكوّنوا شركاتهم الخاصّة، سعيًا منهم إلى الرخاء والاستهلاك - ممّا هو خليق ببعث السرور في نفوس الشيوخ، وبتصديق آرائهم. وهم الذين ظلّوا يقدّرون الأعمال دائمًا أعلى تقدير. رجال الأعمال هؤلاء لم يعودوا يرضون ببيع عملهم للمستغِلّين، وإنّما تحوّلوا أنفسُهم إلى استغلال غيرهم من الناس. إنّهم يخطّطون أعمالهم وحياتهم لمدّة لا تتجاوز السنتين أو الثلاث السنوات، فهم أنموذج حيّ «للإنسان المرن» الذي تكهّن بظهوره عالم الاجتماع الأميركي ريشارد سنيت في عام 1998. ويبدو أنّ جيل ثورة 1968 الطلاّبية لا يستسيغون هذا الجيل الناجح الذي تلاهم، ويرون أنّ ممثّليه، عِلاوةً على ثقل الظلّ، لا يفقهون شيئًا. وقد أصاب الشاعر هانس ماغنوس إنتسنسبيرغر، كعادته، عندما شخّص لدى قدماء الثوريّين هؤلاء «خوفًا من النجاح حادًّا»، وهم يرزحون تحت وطأة سياسة التحالفات والتكتّلات البرلمانية للبقاء في ائتلاف برلين الحاكم؛ فهم على وشك الغرق في استكانة فكريّة.

وبعدُ، فقد انقضى نحو ثلاثين عامًا منذ أنْ بدأ جيل ثورة 1968 الطلاّبية يدخل المؤسّسات الاجتماعية؛ وإنّ جيلاً جديدًا يوشك اليوم أنْ يتولّى مقاليد الأمور: إنّه جيل الذين في الأربعين، جيلٌ يصفه المؤلّف كلاوس هاربريخت بأنّه ليس ذا وعي تاريخي كبير، ويقول إنّ أصحاب السلطة الجدد ليسوا بذوي سِيَر جديرة بالذكر، فهم - في رأيه - جيل بدون مميّزات، جيل «يحمل على التثاؤب».

مشهد من فلم «كريزي» الذي أُخرج استنادًا إلى أوّل رواية ألّفها بنيامين ليبرت ، 2000

# بين الانسجام والتمرُّد

## صورة الشبيبة في الفلم الألماني خلال الخمسين السنة الأخيرة

بيرند دِكّ

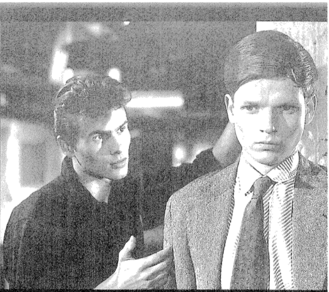
الفلم الألماني الأكثر نجاحًا في العام 2000 كان فلمًا «صغيرًا» ، بلا نجوم كبار وبلا موضوع ضخم ، بل هو تصوير سينمائي لرواية كتبها تلميذ في السادسة عشرة من عمره. الفلم «كريزي»(1) ، أي «مجنون» ، يحكي قصة بنيامين ، ابن السادسة عشرة أيضًا ، وهو شابّ مُعاق جسديًّا بسبب شلل نصفي. وعدا مشاكله المترتّبة على ذلك ، فلديه مشاكل في المدرسة ومشاكل المراهقة أيضًا.

على ما يبدو ، أصاب الفلم «كريزي» همومَ الشباب في الصميم ووجد النغمة المناسبة لمخاطبتهم ، إذ شاهده مليون ونصف المليون منهم فجعلوه خبطة سينمائية ناجحة كل النجاح. النقّاد كذلك وجدوا الفلم رائعًا ولافتًا للنظر ، وامتدحوا «المنظور غير العادي على الوضع العاطفي الراهن لشباب ما بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة» في ألمانيا الذين ينبغي عليهم تلمّس طريقهم في عالم يمجّد النجاح والوضعية الاجتماعية.

نجاح «كريزي» في السينما كان مفاجئاً ؛ من ناحية ، لأنّ الأفلام الواقعية التي تعالج قضايا الشبيبة في ألمانيا نادرة ، ومن ناحية أخرى ، لأنّها ، لو توافرت ، فهي لا تلقى نجاحًا ، باستثناء القليل منها. هكذا كان الأمر دومًا ، ولا يزال ، فيما يخصّ الأفلام الألمانية بعد الحرب. في الخمسينات ، مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية والرايخ الثالث الهتلري ، كانت الأفلام في ألمانيا بعيدة عن السياسة وعن الواقع ، ولم تُعالج المشاكل الماثلة ، فهَيمَنت أفلام الريف ، التي تُظهِر شخوصًا متشبّثين بأوطانهم الصغيرة أيّما تشبّث ، وأفلام الموسيقى ؛ مثلُ هذه الأفلام خيّل للمشاهد عالمَ أحلام لا مشاكل فيه. أمّا الشباب فيها. فكانوا كلّهم مهذّبين ولُطفاء وطيّعين ، كما كانوا نشِطين في المدرسة ؛ تربّوا في بيت برجوازي ، حاملين في مخيّلتهم تصوُّرًا رومانسيًّا عن الحبّ. من حينٍ لآخر كان يُسمَح لهم ببعض الشقاوة والصفاقة ، ليس أكثر. كانت هذه صورة الشبيبة كما تمنّاها الكبار المنشغلون بأنفسهم وبإعادة إعمار ألمانيا المدمّرة.

في منتصف الخمسينات ، بدأت بأفلام جيمس دين وموسيقى

(1) Crazy



مشهد من فلم «الأحداث الأفظاظ»، 1956

هاينس رومان في فلم «قاضي الشباب» يلعب دور قاضٍ يتخلّى عن التحفّظ الذي تُمليه المهنة، 1959

الرّوك أند رول من بيل هيلي ثورةٌ في الثقافة الأميركية المبتذَلة. وأصبح هؤلاء روّادًا لحركة شباب جديدة. لكنّ الألمان والفلم الألماني وقفوا موقفًا محافظًا إزاء ذلك، فظهرت لديهم أفلامٌ نجومُها أساطين الأغاني الألمانية، مثل ريكس غيلدو، كوني فروبيس وبيتر كراوس. لكن هيهات أن يُحمِّسوا! الشباب في السينما الألمانية اقتربوا رويدًا من مُثُلهم الأميركيين، لكنّهم بقوا مؤدَّبين كما كانوا، يعودون في الثامنة مساءً إلى بيوتهم.

لكن هناك استثناءات؛ فالفلم «الأحداث الأفظاظ»(2) من العام 1956 نبّه إلى إشكالية الإجرام لدى الشبيبة في ألمانيا. الممثّل هورست بوخهولتس يمثّل في هذا الفلم دورَ شابّ يتربّى في بيت والدين مُفكّك، ويدخل عن طريق صديقته عالَمَ الإجرام.

«الأحداث الأفظاظ» هو من الأفلام القليلة في الخمسينات التي أظهرت أنّه، عدا الجوانب البرّاقة، هناك جوانب قاتمة في المجتمع الألماني المُعايش للأعجوبة الاقتصادية.

ثمّ هناك الفلم «قاضي الشباب»(3) من عام 1959 الذي يحكي قصة الفتاة إنغه (كارين بال) التي يُنقذها من الانجراف إلى مستنقع الجريمة قاضٍ متفهّم لوضعها. دور القاضي يمثّله هاينتس رومان، النجم الكبير في السينما الألمانية قبل الحرب وبعدها. هذا الفلم يخترق وعي المُشاهد بما يعالج من شؤون أخلاقية وتربوية. عدا ذلك، فهو يُظهِر بوضوح أنّ هناك صراعًا يتطوّر ببطء بين الشباب والوالدين، صراع سيكون له فيما بعد عواقب بعيدة الأثر.

الفلم «الجسر»(4)، الذي أخرجه الممثِل والمخرِج بيرنهارد فيكي في عام 1959، يحكي قصّة مجموعة من الشباب في ضياع محزن. ففي صُوَر مُفجِعة يُظهِر الفلم كيف يموت بدون جدوى سبعة شبّان، يُجنَّدون في الأيام الأخيرة من الحرب للخدمة في الجيش الألماني، ويُوجَّه لهم أمر الدفاع حتّى النفس الأخير عن جسرٍ ليس بذي أهمية استراتيجية. هؤلاء الشباب تربّوا على الطاعة العمياء في كنف الحكومة الفاشية في الرايخ الثالث، فهُم يستمرّون في القتال، حتّى بعدما يُقتَل

(2) Die Halbstarken (3) Der Jugendrichter (4) Die Brücke

جنودٌ أحداث مغلوبون على أمرهم – مشهد من فلم «الجسر» المحزن، المناهض للحرب، 1959

يدور موضوع فلم «الشاب تورلس» للمخرج فولكر شلوندورف حول الحقيقة واللياقة والشرف

عريفهم ويفرّ ما بقي من الكتيبة. هذا الفلم لا يزال حتّى يومنا هذا آية مؤثّرة ضد الحرب، وقد حاز جوائز دولية عديدة، وكيل له المديح والثناء.
في العقد التالي، أي الستينات، طرأت تغيّرات كبيرة على حال الفلم الألماني، مع أنّ صورة الشباب الألمان على الشاشة بقيت هنا أيضًا أحاديّة البعد. لكنّه ظهر في منتصف عقد الستينات على الساحة ما سُمِي «الفلم الألماني الفتيّ»، وبهذا العنوان أعلن صُنّاع الأفلام الشباب الحربَ على سينما آبائهم، وأرادوا إزالة العفن عن سينما الخمسينات بطرحهم مواضيع جديدة وباستعمالهم لغة صورية جديدة، كما أرادوا عملَ أفلامٍ تلتفت إلى واقع الحياة، لا إلى عالم أحلام وهمي. مُخرِجو الأفلام الشباب، مثل أولريخ وتوماس شاموني، وفولكر شلوندورف (الذي تتلمذ على يد لويس ماله في باريس)، وهارك بوم، وغيرهم كثير، أظهروا في أفلامهم جيلاً تمرّد على ما هو معهود لدى آبائهم، ونادى بأخلاقيات متحرّرة وبسياسة جديدة، كما طالب بمعالجة ذهنية لما حصل في الرايخ الثالث.

الكثير من أفلام هؤلاء المخرجين الشبّان تطرّق في زمانه لما حصل فيما بعد، في نهاية الستينات، من معارك شوارع خاضها جيل ثورة 1968، غمرت ألمانيا بموجة من التظاهرات العنيفة. الكفاح ضدّ البورجوازية المُتخَمة الراضية بنفسها انطلق من الجامعات، لكن سرعان ما نقل الطلاّب مطالبهم بتغيير المجتمع إلى الشوارع ورموا بالحجارة ممثِلي المجتمع «البالي»: الساسة، وسائل الإعلام، مُضاربو العقّارات. لكن، ويا للعجب، لا نجد أثرًا لهذه الحركة في الفلم الألماني، بل هيمنت حتّى أواخر السبعينيات أفلامُ الشباب الهزلية الوضيعة المستوى. فمن الأفلام المفضّلة، نجد الأفلام التي تجعل من المدرسة والمعلّمين موضوعًا للسخرية والاستهزاء (مثل فلم: مَقالِب مدرسية(5)). لقد كان هذا أيضًا نوعًا من التمرّد على المؤسّسات، لكنّه تمرّد بلا ضرر على الإطلاق. مع هذا، ظهرت أفلام هامّة تُعنى بمسألة تحديد الشباب الألمان لهوّياتهم بأنفسهم؛ ولئن لم تلق هذه

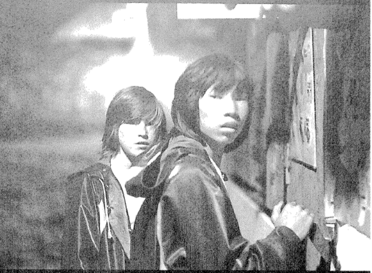
(5) Wir hauen die Pauker in die Pfanne

مشهد من فلم «وشم» الذي يتّخذ فيه الصراع بين الأولاد والوالدين نهاية دموية ، 1967

مشهد من فلم «بصراحة ، عزيزتي» ، 1967

الأفلام رواجًا ، فقد وجدت وقعًا حسنًا لدى نُقّاد السينما الألمان والأجانب ، ولا زالت تلفت الانتباه إلى الآن .
الفلم «الشاب تورلس» (6) للمخرج فولكر شلوندورف هو أحد هذه الأفلام . تدور أحداثه بدايةَ القرن العشرين في مدرسة داخلية يؤمّها أولاد الطبقة العالية ، ويعكس الفلم الانحطاط الماثل في تفكير وسلوك هؤلاء الطلبة . فالكبار منهم يُرهِبون الصغار بما يستعملونه من أعمال العنف والأساليب الساديّة . وعندما ينتهي الأمر بكارثة ، تطفو على السطح إشكالية البحث عن الحقيقة واللياقة والأدب والشرف ، وهي إشكالية ذات أهمية في كل زمان .
الفلم «وَشْم» (7) ، من عام 1967 للمخرج المسرحي يوهانس شاف ، هو كذلك مُستفِزّ بموضوعه ومؤثِر بإتقانه الفني ، وفيه يتصادَم عالَمان ، عالَم صبيٍ مُتقلِب في السادسة عشرة من العمر ، وعالَم والديه المتسامِحين ظاهريًّا فقط . الصبيّ لا يجد ثباتًا في هذه البيئة ، ويشعر أنه متروك وحيدًا مع مشاكله ، ولا أحد يتفهّم حاله ، فينتهي هذا الصراع بعنف دموي .
أنجحُ الأفلام الألمانية في تلك السنوات هو الفلم الهزلي «بصراحة ، عزيزتي» (8) من العام 1967 ، وهو فلم اختارَ نغماتٍ أكثر استرضاءً واستمالة . هذا الفلم يعطي صورة عن شبيبة تفوق جيل الكبار ذهنًا ، لكنّها لا تستطيع تغيير أيّ شيء . لذا فهي لا تجد مخرجًا إلاّ بالتقاعس عن عمل أي شيء وبالعيش على حساب المجتمع . بطل القصّة شابّ كسول لكنّه لطيف ، يسدّ رمق عيشه بالتسوُّل وينظر إلى محيطه بتهكُّم حاذق لا يخلو من ذكاء . نغمة السخرية الذاتية في الفلم جعلته ينجح نجاحًا باهرًا على شبابيك التذاكر ، وبطلته الرئيسية ، أوشي غلاس ، أصبحت من بَعده نجمًا ساطعًا في السينما الألمانية .
وندُر ، في السنوات التي تلت ، تمثيل شبيبة ألمانيا تمثيلاً مميّزًا على شاشة السينما . فالأفلام اعتمدت كليشهات مألوفة وقلّدت مُثُلاً أميركية ، أو هي استخدمت مظاهر الصَّرعات القصيرة الأجل . لكن من حينٍ لآخر ، ولحسن الحظ ، كانت هناك ولا تزال فلتات حادت عن هذه القاعدة .

(6) Der Junge Törless (7) Tätowierung (8) Zur Sache, Schätzchen



مشهد من فلم «بحر الشمال هو بحر الموت» ، 1975

لفت فلم «كريستيانه ف . - نحن أطفال محطّة القطار تسو» الرأي العام الألماني بشدّة إلى مشاكل الشباب ، 1981

أفلام المخرج هارك بوم ، من هامبورغ ، لافتة للانتباه . ففي أعمالٍ مثل «بحر الشمال هو بحر الموت»(9) من 1975 ، أو «موريتس ، عزيزي موريتس»(10) من 1977 ، أو «دومًا وإلى الأبد»(11) ، يُبدي بوم إحساسًا مرهفًا بالوضع النفسي للأطفال والشباب . الشخوص الرئيسيّون في أفلامه يكونون دومًا ، وبطريقة ما ، تحت الضغط ، وهم عاجزون عن تلبية توقّعات المجتمع منهم .

ينبغي ألاّ ننسى فلمًا مثل «السنوات الرائعة»(12) من عام 1979 ، الذي كتب قصته المؤلف راينَر كونتسه الهارب من الجمهورية الألمانية الديمقراطية آنذاك . هذا الفلم يعالج بصورة نموذجية أماني الشباب في تلك الدولة وأحلامهم ، أولئك الشباب الذين يتمرّدون على حكومة تعتمد القهر والتمهيد الذهني سبيلاً .

من الأفلام الأكثر إثارة عن حياة الشبيبة في ألمانيا الفلم «كريستيانه ف . - نحن أطفال محطّة القطار تسو»(13) من عام 1981 . هذا الفلم يصوّر ، بالاعتماد على تسجيلات صوتية أصليّة لفتاة عمرها خمسة عشر عامًا ، العالَم البائس لشباب مدمنين على المخدّرات ، شباب في مقتبل العمر لا يجدون مرسًى لهم في ألمانيا الغنيّة . ومع أنّ الفلم لم تستقرّ عليه الآراء ، فإنّه أسهم بشدّة في إيقاظ الاهتمام بهذه الإشكالية وتحريك النقاش حولها .

هذا الفلم بقي ، هو الآخر ، للأسف ، حالة منفردة في السينما الألمانية ، التي ، ويا للدهشة ، استصعبت ، ولا تزال ، التعاملَ مع المواضيع التي تهم الشبيبة وتخصّهم . وبالمناسبة ، فالوضع في التلفزيون الألماني على غير هذا ، حيث الاستعداد متوفّر لإنتاج أفلام تدور حول عالَم أبناء الرابعة عشرة حتّى الثامنة عشرة . ففي أفلام ومسلسلات عديدة ، يُحاول المنتِجون تقديم نماذج تُعين أفراد الجيل الناشئ على تحديد ذواتهم . في ذلك ، يجد النقاد الاجتماعيون عيبًا في جنوح المجتمع في السنوات الأخيرة إلى اختزال الحياة في المرَح ، أي رفع راية المتعة والتسلية ، وطرح الوعي السياسي والاجتماعي جانبًا . لكن ، ليست هذه مشكلة الشباب وحدهم في ألمانيا اليوم .

(9) Nordsee ist Mordsee (10) Moritz, lieber Moritz
(11) Für immer und ewig (12) Die wunderbaren Jahre
(13) Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo

# شباب الفنّ لا يفنى

## رواية أوسكار وايلد : «صورة دوريان غري»

أمينة هازه

قال الأديب الإيرلندي الإنكليزي أوسكار وايلد مرّةً : «كلٌّ يقول إنّي أبدو صغير السنّ، وهذا لعمري يسرّ ويُفرح» . أيليق بأديب كبير أنْ تطيب نفسه لعبارات المجاملة المبتذلة؟ ثمّ إنّ أوسكار وايلد لم يتجاوز وقتذاك الثلاثين من عمره، فكان فعلاً شابًّا، على الأقلّ حسب تصوّراتنا عن الشباب في الوقت الحالي. وكان في ذلك الوقت أيضًا على شيء من شهرة، أتته من تأليفاته الشعرية والمسرحية. أتُراه، بقوله ذاك، رغب في أنْ يدوم له الشباب أبدًا؟ هذا ما يبدو محتملاً إذا تقمّص وايلد شخصَ دوريان غري، بطلِ الرواية المطوّلة الوحيدة التي ألّفها. ولكن، أليس سيرة أوسكار وايلد تأبى احتمالاً كهذا؟ الحقيقة أنّ أديبنا كان متعلّقًا أشدّ تعلّق بالتناقض كمبدأ فكري وحياتي. يقول، شارحًا العلاقة بين الفنّ والحياة كما يراها من خلال الثلاثة الشخوص الأساسيّين في روايته «صورة دوريان غري» : «بازيل هلوارد هو الشخص الذي أعتبرُ نفسي مماثلاً له. واللورد هنري هو الشخص الذي يعتبرني الناس مماثلاً له، ودوريان غري هو الشخص الذي أودّ أنْ أكون مماثلاً له» . فهو إذًا يستخدم شخوص الرواية الثلاثة ليصنع صورة له متعدّدة الجوانب؛ صورة مختلفة الانعكاسات حسبما يُنظر إليها من جهة أو من أخرى، أو على حسب المرآة التي يتراءى فيها : فمرآةٌ تنتصب أمام بازيل هلوارد الذي رسم صورة دوريان، فهو فنّان يمثّل ذاتَ الأديب القديمة؛ ومرآة أخرى يرى فيها خاصّةُ المجتمع الإنكليزي في أواخر القرن التاسع عشر صورة أوسكار وايلد متّحدةً بشخص اللورد هنري وُتُن، وهو شخص عديم الأخلاق، كثير الخبث والتهكّم. ومرآة ثالثة تبدو كأنّها صنيعة الأحلام، يسألها الأديب مرّة بعد مرّة، على طريقة ما جاء في أسطورة قديمة : «أيتها المرآة المعلّقة بالجدار – أخبريني عن أجمل مَن في الديار» ، فتجيبه المرآة بدون تردّد «هو أنت، أنت الذي تتراءى فيّ» .

بيد أنّ السحر يحمل في طيّاته الخطر، كما تُبيّن قصّة دوريان غري. ووثبةٌ في الهواء ثلاثيّةُ الدوران ليست أقلّ خطرًا، كما يظهر ممّا جرى لأوسكار وايلد نفسه. إنّه انبهر بأحلامه التي أراد بها نقل حياته من عالم الواقع إلى عالم الأساطير، فلم يفطن إلى الخطر الجسيم الذي بات يهدّده من جهة الصورة المشوّهة التي أخذها جمهوره عنه. لم يكن هذا الأديب على

الأديب الإيرلندي الإنكليزي أوسكار وايلد، 1885

مستوى ما ابتدعه في قفزه الخيالي من تهكّم وخبث، فسقط سقطةً حطّمت حياته. يقول: «إنّ الحياة تحاكي الفنّ أكثر كثيرًا من محاكاة الفنّ للحياة». كان مقتنعًا بهذه النظريّة أشدّ الاقتناع، وقد كتب فيها وفي ما تنطوي عليه من تناقض مقالاً ممتازًا، عنوانه «انهيار الكذب»، نشره عامَ 1889. وبعد عام، ظهرت روايته «صورة دوريان غري» التي هي الصيغة الأدبيّة للنظريّة المذكورة. ظهرت هذه الرواية إذًا في عام 1890، نشرتها مجلّة «لبينكوتس ماغازين» على حلقات؛ ثمّ، بعد عام آخر، نُشرت كتابًا.

الفكرة المهيمنة المتكرّرة في هذه الرواية هي الرغبة في الجمال الذي هو قيمة ثابتة، تمثّل الشباب أيضًا: رسم الرسّام بازيل هلوارد صورة دوريان غري، وهو شاب في العشرين، فاتن الجمال، فجاءت الصورة في غاية الحسن والكمال الفنّي. لكنّ الرسّام عزف عن عرضها لأنّها تحمل كثيرًا منه، أي من عواطفه تجاه الشاب. ويزور زائرٌ معملَ الرسّام، فيرى الصورة، وتأخذ الأحداث الوخيمة مجراها، إذ يتمكّن الزائر، وهو اللُّورد وُتّن، من تلقين مبادئه الخبيثة للفتى ومن إبعاده تدريجيًّا عن الرسّام. يقول اللُّورد لدوريان: «إنّ الشباب هو الشيء الوحيد الذي له قيمة في الحياة»، ويقول: «عش، عش الحياة الرائعة الكامنة فيك، ولا تدع شيئاً يفوتك، والتمسْ دائمًا جديدًا لحواسّك». على هذا النحو كان اللُّورد يعلّم الشاب الاستخفاف بالمبادئ العليا، واعتبارَ أنّ المصالح تمثّل كلَّ شيء. وينشأ تدريجيًّا لدى دوريان غري رغبةٌ في شباب وجمال دائمين، وتقع عينه على صورته، تلك التي رسمها هلوارد، فيقول: «يا لَلأسف! تزداد سنّي وأصير شيخًا قبيحًا، وهذه الصورة تبقى دائمة الشباب». ويسبح به خياله، ويصوّر له الأمر على عكس ذلك، فيتمنّى «لو أبقى أنا في شباب دائم، وتشيخ الصورة». ويستجيب أوسكار وايلد لأمنية بطله، ويجعلها تتحقّق بدون أنْ يلجأ، كما هو مألوف، إلى السحر والعفاريت. وهكذا يظلّ دوريان غري شابًّا جميلاً، بينما تدبّ معالم الكبر شيئاً فشيئاً في الصورة التي تزداد بشاعةً كلّما ارتكب صاحبها الجميل خطيئة من خطايا عمره الكثيرة. وأخيرًا، تصبح الصورة في بشاعة قصوى، فلا يستطيع الفتى الجميل أنْ يتحمّل منظرها. عندئذ يتناول سكّينًا ويطعنها به. ويهرع الخدم لصيحةٍ سمعوها، فيرَوا صورةً لسيّدهم جميلةً معلّقة بالحائط، «وعلى الأرض جثّة رجل في بدلة رسميّة، وفي قلبه سكين مولج. إنّه شيخ

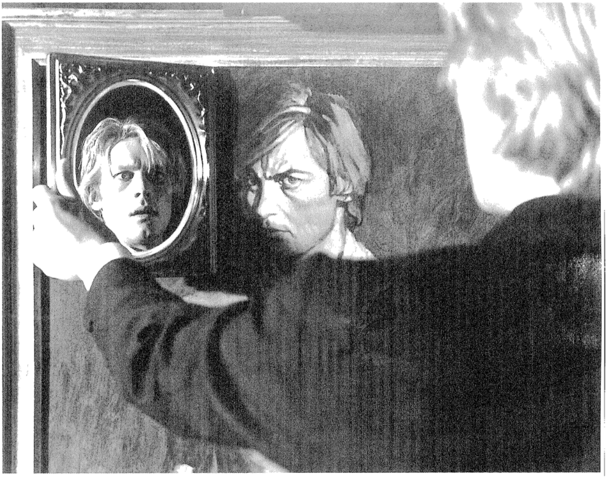
أوسكار وايلد واللورد ألفريد دوغلاس. 1894

هرمٌ كثير التجاعيد، بشع المنظر». هكذا تنتهي بالموت محاولة دوريان غري التخلّصَ من وجهه الحقيقي وقتلَ ضميره.

هذا هو مجرى الأحداث في رواية «صورة دوريان غري». ونحن يمكننا أنْ نتصوّر ردود فعل الجمهور الذي سوّى بين شخص أوسكار وايلد وبين اللُّورد هنري، شخصِ الرواية المغرِّر المضلِّل، فكان جوٌّ من الفضيحة والانبهار يتخلّل المحافلَ التي يشهدها الأديب، وكان هو يتهكّم ببعض خاصّة المجتمع الفيكتورياني الذين هم يتظاهرون بالورع وما هم بأوراع. فهؤلاء لم يفطنوا إلى أنّ الأديب إنّما كان يصوّر في أعماله أفعالَهم وأخلاقهم. ومهما يكن من شيء، فإنّ خاصّة المجتمع الفيكتورياني أحبّوا أنْ يرَوا في أوسكار وايلد شخصَ اللُّورد هنري المقيم على اللّذّات، المسرف فيها بدون أيّ حياء. ألم يهدِ إلى دوريان غري «كتابًا أصفر» يرشد هذا الفتى الغرَّ إلى كيفيّة تعاطي اللّذّات الحسّيّة؟ ومع أنّ الرواية لم تحدّد اسم الكتاب، فالمقصود به هو رواية «ضدّ الفطرة» التي ألّفها يوريس كارل يِسمانس. رواية منحطّة الموضوع: جان ديزيسانت، شخص الرواية الأساسي، يعيش في عزلة ببيته الباريسي منغمسًا في أدقّ وأرق ما يتّصل بالجماليّات من ملذّات، دون أن يحظى بالسعادة. ويقرأ دوريان غري هذه الرواية، فيسرى سمّها في كيانه، ويحذو حَذوَ ديزيسانت، ويظلّ مِثلَه غيرَ سعيد. ويمضي دوريان غري في حياة الانطلاق والخلاعة، تاركًا وراءه جُرَّةً دمويّة من الانتحارات. نرى في هذا الجزء من القصّة المثير تطبيقًا لأقوال اللُّورد هنري، مثل: «الإمكانية الوحيدة للتخلّص من شهوةٍ هي الانقياد إليها»، أو: «أنْ تكون جميلاً أفضلُ من أن تكون طيّبًا»، أو أيضًا: «الجريمة هي أَوْلَى بالطبقات الاجتماعية السفلى وألْيَق.. وأعتقد أنّ الجريمة لهؤلاء هي بمثابة الفنّ لنا، أي أنّها طريقة للحصول على مشاعر غير عاديّة». فيا هل تُرى صدمت هذه الأقوال الجمهور عام 1890 أم خلبت لبّه؟ والحقيقة أنّ أوسكار وايلد كان مقتنعًا بأنّ الأدب سابقٌ للواقع وأنّه «لا يحاكي الواقع، وإنّما يشكّله حسبما يريد». ويلخّص الأديب نظريّته الجمالية الجديدة بأنّ «الفنّ لا يعبّر إلاّ عن نفسه»، ويستنتج من هذا أنّ «ابتكارات الخيال تسبق الحياة الواقعية دائمًا».

فهل وقع أوسكار وايلد ضحيّة ابتكارات خياله؟ يبدو هذا قريبَ الاحتمال للذي يقارن سيرة دوريان غري الفاسدة بحياة أوسكار وايلد بعد ظهور روايته المذكورة. فوايلد – المتزوّج منذ 1884 – يتعرّف في 1891، عام صدور هذه الرواية، باللُّورد ألفريد بروس دوغلاس (كان وايلد يسمّيه «بوزي» تحبُّبًا)، وهو فتًى جميل والابن الثاني لمركيز كوينسبري. وتدرّجت قصّة الرجلين إلى دعوى قضائية، تبعتها محاكمةٌ من أفظع المحاكمات التي جرت بلندن في العهد الفيكتورياني، انتهت عام 1895 بحبس أوسكار وايلد في سجن «ريدينغ». دوريان غري يطعن صورته في حركة انتحارية وأوسكار وايلد يتصرّف بالطريقة الانتحارية نفسها عندما يقاضي أبا «بوزي». فقد رماه مركيز كوينسبري باللِّواط، فرفع وايلد عليه دعوى بالقذف. وكُشفت الفضائحُ في خلال محاكمتين، تتبّعهما الجمهور منزعجًا تارةً ومتلذّذًا تارة أخرى. وصدر في 25 مايو 1895 حكمٌ على أوسكار وايلد بالسجن لمدّة سنتين، فكان بمثابة حكمٍ بالإعدام على كيانه ككاتب في إنكلترا. فقد أُلغيَت مسرحيّاته من جداول التمثيل، ونُبذت مؤلّفاته وأعماله الشعرية. وخرج من السجن في عام 1897 محطّمًا: ظهر عليه الكبر، وأفلس، وفقد كلّ أمل في المستقبل. وقد تعرّض، إلى أنْ مات في 30 نوفمبر 1900، لإهانات كثيرة: منعت زوجته كلَّ لقاء بينه وبين ابنَيْه، وساءت حالته المالية إلى حدّ الفاقة، ولم يبق له من الأصدقاء إلاّ قلّة، منهم «بوزي»، على كلّ حال. وتمكّن وايلد، رغم حاله السيّئة، من نشر «قصيدة سجن ريدينغ» وبعض القصص المسرحية. فشل أوسكار وايلد في حياته كما فشل دوريان غري في حياته القائمة على الملاذّ. وقد كان الأديب في قمّة مجده عند صدور روايته، وكان أشهرَ ممثّل لحركة «الفنّ للفنّ» في الأوساط الأدبية اللندنية. ولئن كانت رواية «صورة دوريان غري» سيّئة السمعة من الجانب الأخلاقي، فإنّها بيعت كثيرًا وقُرئت كثيرًا – قرأها «بوزي» وحده أربع عشرة مرّة، كما زعم. ولم يكن «بوزي» العاشق الوحيد «لجمال الشرّ»، فقد سبقه الكثيرون من أحبّاء هذا النوع من أدب الانحطاط الذي فشا في إنكلترا على نحو خاصّ في أواخر القرن التاسع عشر، بعد أنْ هبّت في أواسطه ريح «زهور الشرّ» على القارّة الأوروبية. ليست الأخلاق في اعتقاد أوسكار وايلد أساسًا في الأدب ولا في الحياة؛ ويلزم عنده أنْ يكون الفنّ غيرَ ذي صفة أخلاقيّة، إذ لا علاقة – في رأيه – بين الجماليّات والأخلاق.

أكانت إذًا التصوّرات الجماليّة في أواخر القرن التاسع عشر



مشهد من الإخراج السينمائي الثاني لرواية «صورة دوريان غري» التي ألفها أوسكار وايلد . 1969

هي التي حملت بعض الناس على أنْ يضعوا الجمال في قمّة اعتباراتهم ، ويجتهدوا في وضع عناصره الخالصة في الصُّور التي يلتمسونها لأنفسهم؟ أكانت الحياة الواقعية إذًا هي التي تحاكي الفنّ؟ أفكان أولئك الناس يتصوّرون أنّهم يظلّون على هذا النحو في شباب دائم؟ كان لأوسكار وايلد هذا التصوّر ، وعلى حسب هذا التصوّر ، كان يؤلّف ويعيش . ولكنْ ، لنفترض ، كما افترض بعض معاصريه ، أنّ أوسكار وايلد يمثّله شخص اللّورد هنري وُتّن الكثير التأنّق ، لا الرسّام بازيل ، ولا دوريان غري . فاللّورد الكثير التأنّق والتهكّم كان شديد الحرص على أنْ يعمل من حياته عملاً فنّيًا ، فهو ، مثل وايلد ، يحبّ التقنّع والانفعالات التي تثيرها المظاهر . يقول وايلد على لسان اللّورد وُتّن : «الأغبياء وحدهم هم الذين لا يحكمون على الأشياء حسب مظاهرها . فَسِرُّ الكون الحقيقيُّ هو المرئي ، وليس اللامرئي» . ويقول على لسانه أيضًا : «أوّل التزام يلتزم المرء به في الحياة هو التصنّع قدرَ الإمكان . أمّا الالتزام الثاني ، فلم يهتدِ إليه أحدٌ بعد» . سُئل وايلد مرّة في عام 1877 ، وهو لم يزل فتًى جميلاً ، عن أحبّ الأعمال لديه ، فأجاب : «قراءة أشعاري» . كان معجبًا بنفسه ، مفتتنًا بصورته الجميلة ، لكنّ هذه الصورة تعكّرت كثيرًا منذ المحاكمة التي ساقته إلى سجن «ريدينغ» .

# البحث عن الهوّية

## الشباب المسلم في ألمـانيا

بهروز معتمد أفشري

«بدأت الغربة في الوطن
غير أنّ أبي أسمى الغربة «ألمـانيا»
وأسمّي الغربة الآن «تركيا»
يوم جئتُ كنت ابن خمس
ومرّت بي هنا عشر
ووُلد إخوتي ببرلين
فأين غربتي، وأين وطني؟
غدت غربة أبي موطني
ووطني صار غربة أبي».
(1)

تذكر الإحصاءات أنّه يعيش في الجمهورية الألمـانيـة الاتّحاديـة اليوم ما يقرب من نصف مليون شابّ مسلم «أجنبي المنشأ»، تتراوح أعمارهم ما بين الخامسة عشرة والحادية والعشرين، درس أكثرهم في المدارس الألمـانية، وهم يحسنون، في الغالب، الألمـانيـة أكثر من إحسانهم لغة أبويهم. ويعيش أغلبهم منذ مولدهم بألمـانيا، ولا يعرفون «الوطن القديم» إلاّ من الزيارات المتفرّقة في الإجازة. ومع هذا، يعيش هؤلاء الشباب، يومًا بيوم، المتجنّسون منهم بالجنسية الألمـانية وسواهم، بوصفهم أقلّية في مجتمع يعدّونه مجتمعهم، غير أنّه يتّخذ منهم موقف الرفض أحيانًا. وفي الوقت عينه، تجد الجماعات العرقية التي ينتمون إليها تتوقّع منهم أنْ يسلكوا سلوكًا يتّفق مع طبيعتها.

ويحسّ كثير من الشباب المسلم بالحيرة بين المجتمَعين، وبأنّهم

---

(1) من نظم أراس أورين، شاعر تركي ألماني مقيم ببرلين.

لا يلبّون ما يتوقّعانه منهم. فما يزال الشباب ذوو الأصل التركي اليوم، مثلاً، يسمّون في ألمانيا «أجانب»، وفي الوقت نفسه يميّز الناس في تركيا الأتراكَ الساكنين هنا بوصفهم بأنّهم «ألمانشيلر»، أي ألمان.

فيجد كثير من الشباب أنّهم انتُزعوا من جذورهم. ويتجلّى هذا بصورة خاصّة في بحثهم عن هويّة خاصّة بهم، هويّة تعطيهم، بصرف النظر عن القومية التي ينتمون إليها، الشعور بالانتماء، والقبول، والأمان. ويحفزهم حفزًا حثيثًا إلى السعي إلى هذه الهويّة الخوفُ من استبعاد المجتمع لهم. وعدم اطمئنانهم إلى المستقبل، وثقة بالنفس كليمة لما يلقونه من رفض عاطفي واجتماعي. فالشابّ التركي في ألمانيا، مثلاً، يلاقي صعوبات تزيد بكثير على الصعوبات التي يلاقيها تربه الألماني إنْ هو أراد، مثلاً، أنْ يصيب دراسة أو عملاً، ثمّ إنّ كثيرًا من هؤلاء الشباب يستعسر الانضمام إلى نسق اجتماعي لا يحسّون أنّهم يجدون منه قبولاً.

فتجد الشابّ المسلم ابن الثمانية عشر عامًا يتساءل: مَن أنا؟ ومن أيّ بلد أنا؟ ولأيّ بلد أنتمي؟ وتلحّ على مثل هؤلاء الشباب مسألة اعتبار المجتمع لهم أكثر ممّا تلحّ على والديهم، أو على والدي والديهم الذين ينتمون إلى تراث البلاد التي جاءوا منها، ويجدون فيه سندًا لهم. فالبحث عن الأمان وعن منزلة اجتماعية يُعتدّ بها يغدوان، في كثير من الأحوال، مهمّة عسيرة على الشباب المسلم المقيم بألمانيا. ويقتضي منهم العيشُ في ألمانيا مراوحة دائمة ما بين المجتمع الألماني الليبرالي الدنيوي وما بين عالم والديهم الذي يغلب أنْ يكون تقليديًا متديّنًا. إلاّ أنّ الوصول إلى القبول في مجتمع يعدّه الشباب مجتمعهم، غير أنّهم لا يستطيعون، في الغالب، مشاركة سواهم فيه مشاركة قائمة على المساواة، يقتضي الضربَ في سُبُل جديدة، يكون بعضها راديكاليًا. ويفضي إحساس الشباب باستبعاد المجتمع لهم، وما

فتاة تركية أمام مكتب العمل بميونيخ،
تبحث عن فرصة للتدريب

يواجهونه أفرادًا من صعوبات في الاندماج فيه. إلى نكوصهم إلى الهويّة الجمعية للجماعات الدينية التي توفّر للشباب المسلم شعورًا بالانتماء إلى الجماعة وبانتماء بعضهم إلى بعض.

وليس لك، على أيّة حال، أنْ تطلق على هذا التوجّه شعار «الأصولية». فالأصولية، في الإسلام وفي سواه، تسعى إلى المحافظة على التراث بخلق حدود بينها وبين «المعاصرة غير ذات الحدود»، وتحاول أنْ تجعل من نفسها حركة سياسية واجتماعية، بقصد تعزيز القيم الحضارية (والدينية) التي تعدّها الأصولية خاصّة بها. أمّا الشباب المسلم، وهم جزء من المجتمع الألماني ومن المعاصرة، فلا ينكرونهما البتّة، كما يمكن أنْ يفعل الأصوليون، وإنّما يسعون، على العكس من ذلك، إلى الاندماج في هذا المجتمع بصورة أكبر. إنّ عملية التوازن هذه التي يأتي بها هؤلاء الشباب إنّما تدلّ على سعيهم إلى خلق هويّة جمعية من خلال الدين، ليحقّقوا بذلك لأنفسهم قدرًا أكبر من الثقة والقبول. وهذه خطوة مفهومة على الدرب المفضي إلى تقبّل المجتمع لهم. والذي يمكن أنْ ينتفي في آخره التفريق ما بين «الأجنبي» و«ابن البلد». إلاّ أنّ ذلك لن يكون إلاّ إنْ تعلّم المجتمع المذكور أنْ لا ينظر إلى المسلمين باعتبارهم غرباء، وإنّما أنْ يقبلهم بوصفهم جزءًا طبيعيًا من المجتمع الألماني.

فصار للمساجد في ألمانيا مهمّة جديدة؛ فالجيل الجديد من الشباب المسلم يقصدها على نحو متزايد، يرجو منها حماية، وتفهّمًا، ونصحًا. فيمكن القول، إنّ الإسلام يغدو لهؤلاء وطنًا ليس في حاجة إلى جواز سفر. فيمكن للشباب من خلال نشاطات أوقات الفراغ، مثل الرياضة، أو البرامج التعليمية الإضافية، كالدورات في استخدام الحاسوب، وبرامج التقوية في المناهج الدراسية أنْ يشكّلوا وعيًا جديدًا مشتركًا. غير أنّ هذا ييسّر، بالإضافة إلى كثير من الجمعيات الإسلامية غير السياسية، للمؤسّسات الإسلامية والقومية الراديكالية القليلة الاتّصالَ بالشباب، فهذا هو الجانب الآخر من المسألة. فهذه المنظّمات تقدّم، بالإضافة إلى برامج أوقات الفراغ المألوفة، في دروس خاصّة هويّةً جديدة بديلة، تلحّ في إبراز أوجه الاختلاف، وتعمل، في الواقع، على الزيادة في عزل الشباب. وتُعَدّ المساجد التي تضمّ هذه المؤسّسات القاعدة للنشاطات السياسية الوطنية التي يُراد أنْ ينضمّ الشباب إليها.

ومن قصر النظر، في كلّ حال، أنْ يُعدّ هذا التطوّر الذي يمرّ به الشباب المسلم المقيم بألمانيا عرَضًا من أعراض الاحتجاج الذي يصيب الشباب، وأنْ يُحسب تحوّلاً عارضًا. إنّ عودة المرء إلى أصوله ليست خطأً ولا هي خطرة، غير أنّ الدراسات تدلّ، في كلّ حال، على أنّ النزوع إلى المواقف القومية أو الإسلامية يظهر بصورة خاصّة لدى أولئك الشباب الذين يحسّون أقلّ من سواهم بالقبول والاندماج في المجتمع الألماني. ويمكن أنْ تلحظ شبهًا بين هذا وبين ميل الشباب الألماني الذي يعيش على هامش المجتمع إلى اتّخاذ المواقف الراديكالية. ويمكن للإقبال على المنظّمات الإسلامية الراديكالية أنْ يتعزّز على المدى البعيد، إنْ لم تعمل السياسة الألمانية على النظر في هذه المسألة نظرًا فاحصًا. فثمّة كثير من الشباب من أصول تركية، وكردية، وعربية وعلى هؤلاء أنْ يتعلّموا التعامل مع المجتمع الألماني وأنْ يجدوا فيه سبيلهم. ويجب أنْ يدرك الألمان كذلك أنّه قد صار اليوم في هذا البلد كثير من الناس لا يحمل كلّهم جواز السفر الألماني، غير أنّهم يطالبون بالحقوق عينها في المجالات الأخرى كافّة، ويتحدّثون اللغة نفسها، ولهم عادات اجتماعية كتلك للمواطنين الآخرين بألمانيا. فمن واجب المجتمع الألماني أنْ يتقبّل الشباب المسلم المقيم هنا كذلك. فهم لا يختلفون كثيرًا، بكلّ ما لهم وما عليهم، عن الشباب الآخر.

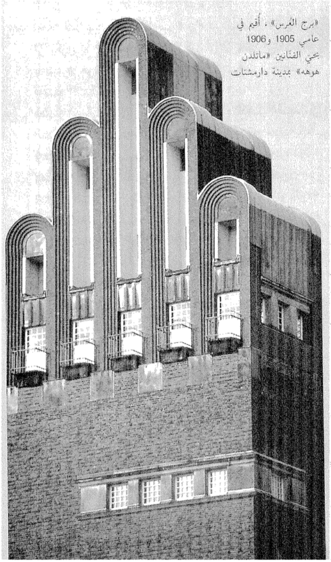
المصدر: الحياة الإسلامية بألمانيا، من تحرير أولي بيست Muslimisches Leben in Deutschland, Uli Piest (Hg.)

# «طراز الشباب» – حركةٌ فنّية في حوالى 1900

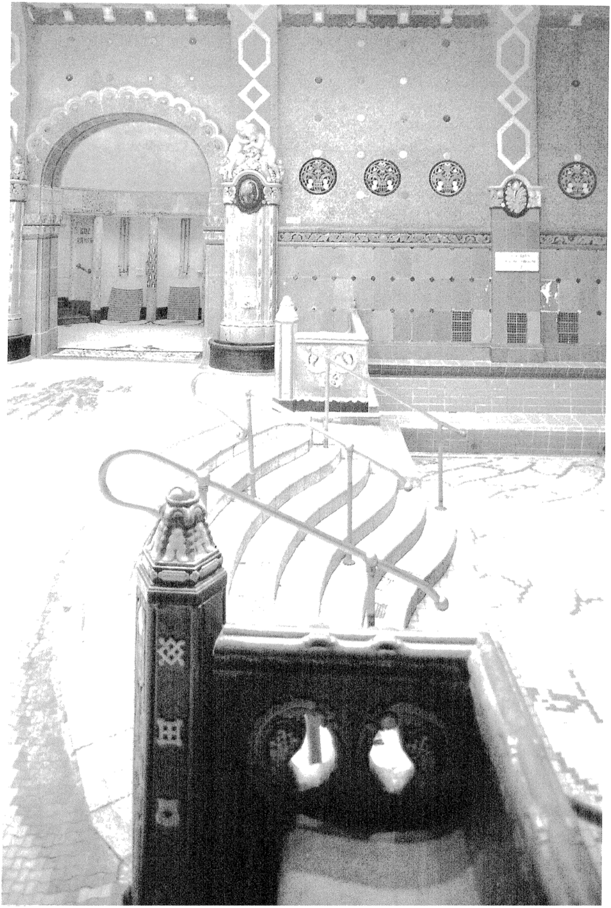
**فيرنر شترودهوف**

رسم الفرنسي موريس دينيس في أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتحديد عام 1892 ، لوحة تبدو على نحو غريب كأنّها خارجة عن الزمن ، تمثّل جدولاً يسيل ملتويًا في أرض معشبة ، كثيرة الأزهار ، ونسوةً ، تشعّ منهنّ الطهارة والبراءة ، منحنيات يقطفن الزهور بلطف ورشاقة . تعطي الخطوط الانسيابية اللطيفة التي رُسم بها الشخوص والطبيعة انطباعًا فنّيًا بالحنين إلى بكارة الحياة المفقودة . مثل هذا الانطباع يخرج من اللوحات التي رسمها بول غوغان في البلاد الجنوبية وفي الفترة الزمنية نفسها . وفي عام 1892 كذلك ، رسم البلجيكي يان توروب صورة «الفتاة والإوزّ العراقي» ونقلها إلى كليشيه للطباعة الحجرية ، وهي أيضًا مرسومة بخطوط انسيابية ، مسطّحة تمامًا على طريقة النقش الخشبي الياباني ، أي أنّ الرسّام اقتصر على بُعدين . وهي أيضًا توحي بعالم خارج عن الزمان ، سامي العواطف ، عالم سحري غريب ، لم تدخله حقارات العالم الحقيقي . وبعد مدّة طويلة نسبيًّا ، في عام 1911 ، رسم النمساوي غوستاف كليمت لوحة سحريّة أخرى ، كأنّها خرجت من عالم ألف ليلة وليلة : «القُبلة» التي يتّحد فيها رجل وامرأة اتّحادًا جماليًّا نادرًا ، لا صلة بينه وبين «العالم الواقعي» . هذه أمثلة ثلاثة من لوحات كثيرة ، رُسمت في الفترة الزمنية التي تعنينا .

إنّها فترة قصيرة ، بدأت في حوالي 1890 ، وظهر فيها أسلوب فنّي لطيف ليختفي بعد عشرين عامًا في هدوء وهوادة . وهو معروف في فرنسا وبلجيكا «بالفنّ الجديد» ، وفي فينّا «بأسلوب الانفصال» ، وفي إنكلترا «بالأسلوب الحرّ» ، وفي ألمانيا «بأسلوب الشباب» ، نسبةً إلى مجلّة «الشباب» التي كانت تصدر بمدينة ميونيخ . ولم يكن هذا الأسلوب الفنّي مقتصرًا على الرسم ، مع أنّ رسّامين مشهورين قد اتّبعوه وطوّروه ، مثل هنري تولوز لوتريك أو تيودور هاينه ، وإنّما اشتغل به المهندسون المعماريّون أيضًا . وأصحاب الفنون التطبيقية ، والشعراء ، بل وحتّى الموسيقيّون . هؤلاء كلّهم غرفوا من هذا التيّار وصبّوا فيه ورفعوه إلى أنْ صار تيّارًا فنّيًا دوليًّا ، عمّ أوروبا ، وامتدّ إلى الولايات المتّحدة الأميركية . يتّسم هذا التيّار الفنّي بمناهضة شديدة للتعدّد الأسلوبي ، ولخليط الشكلي التاريخي ، ويرمي إلى تجديدٍ في الحياة عن طريق الفنّ ، والفنّ وحده . إنّه «طراز الشباب» ، على حدّ التسمية الأكثر شيوعًا في ألمانيا ، الذي يعبّر في تاريخ الثقافة والفنون الأوروبية عن محاولة وجيزة المدّة ، في الفترة ما بين القرن التاسع عشر والعشرين ، هدفت إلى جعل أسلوب فنّي محدّد وموحّد يسيطر على جميع المجالات الحياتية . ولم يشهد تاريخ الفنّ حركة كهذه في شموليّتها ومحاولة استحواذها على كلّ الأعمال الفنّية ، بما فيها الفروع التطبيقية ، إلاّ في عهد الباروك .



«برج العُرس» ، أُقيم في عامي 1905 و1906 بحيّ الفنّانين «ماتلدن هوهه» بمدينة دارمشتات



صورة من داخل حمام المياه المعدنية الخاص بالرجال والذي هو جزء من حمام غيليرت بمدينة بودابست (أقيم فيما بين 1911 و1918)

نشأ هذا التيّار الفنّي، وطُوِّر، استنادًا إلى تصوّرات رومنتيكية وأسطورية كما يوحي بها تراث القرون الوسطى الأدبي والفنّي، وأُدخلت فيه كذلك مواضيع «غريبة» من البلاد النائية على طريقة النزعة الطبيعية في الرسم المسطّح التي تتعمّد الابتعاد من الواقع اليومي، في ذلك الوقت الذي غدت الصناعة تنمو فيه بسرعة هائلة، يصحبها تأزّم في الأوضاع الاجتماعية خطير. وإنّ العناصر الفنّية والزينيّة التي طوّرها «طراز الشباب»، ووسائله التعبيرية بالأشكال النباتية والزخرفية التي انفرد بها وصارت من أخصّ ميّزاته، لَتشكّل مقاومة عنيفة ضدّ المادّية، وحركة التصنيع، والفلسفة الوضعية، وضدّ ما ينتج عنها جميعًا من تشتّت، يراه أصحاب «طراز الشباب» وخيمَ العواقب على الفنّ والحياة كليهما. فالفنّ عند هؤلاء شيء جليل ذو صبغة شبه دينية، وهو وحده قادر على الإنقاذ من الفوضى والابتذال اللذين يسودان العالم العصري، كما يزعمون. وقد وجد أصحاب هذا التيّار في نقد نيتشه اللاذع لجميع أساسيّات المذهبَين العقلي والمادّي ما أنعش نزعتهم الفنّية التقديسية ودعمها، كما وجدوا ذلك أيضًا في أوبرات فاغنر الرومنتيكية الهادرة، وفي آراء الإنكليزي وليم موريس الاجتماعية الخيالية، وهي آراء تناهض بشدّة الكيان المكني العصري، وتنادي برجوع الحِرَف الفنّية إلى ما كانت عليه قبل العصر الصناعي، فتزدهرَ من جديد.

هذا الجانب الرهيب، القريب من العبادة، والذي لا علاقة له بالواقع، يميّز «طراز الشباب» أدقّ تمييز، ويجعل منه حركة شديدة الاصطناع والتكلّف، كثيرة الرموز، تسعى إلى «عالم بديل»، يغاير عالم العامّة والبرجوازيين التافه السخيف. وإن تميّز هذا العالم البديل بزخرفة واسعة، تسيطر عليها العناصر النباتية والمواضيع الأسطورية، فإنّ التهرّبية تظهر جليّة في لوحات «طراز الشباب»، أي التهرّب من الواقع بالاستغراق في العوالم الفردوسية. فالعالم الداخلي، في «طراز الشباب»، أهمّ من العالم الخارجي. ونجد الوسائل الأسلوبية في هذه الحركة الفنّية على قدر عال من التنوّع: فهي، كما ذكرنا، مستوحاة من عالم شبه قدسي رهيب، يناسب المستوى العالي اللائق بالفنّ، أو مستوحاة من عالم النبات والزهور والطبيعة الذي يؤكّد حبّ «الطهارة» كما تكون بعيدًا عن حياة المدن الكبرى. وقد طبعت هذه الوسائل الأسلوبية أعمال الفنّانين التابعين لهذه الحركة طبقًا لأمزجتهم وميولهم، وعلى حسب ميادين أعمالهم: من الرسم وصناعة الأثاث إلى الهندسة المعمارية وصناعة التجهيزات المنزلية. ونذكر من أهمّ الوسائل الأسلوبية الجامعة التي تُميّز «طراز الشباب»: الرسم المسطّح، أي ثنائي البعد، في خطوط مستقيمة، وخطوط منعرجة على النسق العربي، والأشكال النباتية التي تبدو في حركة منتظمة، لا بداية لها ولا نهاية.

وهاك بعض الأمثلة من مختلف الحقول للأعمال الفنّية التي تحمل طابع «طراز الشباب»: فمنها لوحات الإنكليزي بيردسلي المشحونة شهوةً، وكثيرٌ من القصائد لشعراء مثل ستيفان غيورغه وراينر ماريا ريلكه، ومنازل فخمة للمهندس المعماري البلجيكي فيكتور هورتا، وأثاثٌ ممتاز ثمين لمواطنه هنري فان دي فيلده، ومبنى الانفصال بفيينّا المعبدي الطابع للمهندس المعماري يوزف ماريا أولبريش، ومنها أيضًا أنغامٌ موجيّة متعاقبة للمؤلّف الموسيقي كلود ديبوسي، ومباني حيّ «ماتلدن هوهه» بمدينة دارمشتات، ووفرةٌ من السجّاد المصوَّر الذي صُنع في تلك الفترة. ونجد كذلك مواضيع «طراز الشباب» وأشكاله في تصاميم مختلف اللّوازم النسائية، والأثاث، والأدوات المنزلية، وحتّى في تصاميم أدوات المائدة، من صحون وملاعق وما شاكلها. وهكذا كان «طراز الشباب» مرادفًا لطراز حياة معيّن، على الأقل لدى الذين استطاعوا أنْ يدفعوا ثمن هذه «الموضة» ورغبوا في الانقياد إليها.

وأُدخل كلّ ما يتّسم «بالأصالة»، بما في ذلك الحدائق والرياض وما يتبعها، في المواضيع المحبّبة لدى أتباع هذا التيّار الفنّي الذي هو بمثابة قفزة إلى أجواء من السموّ والسعادة، تحلّق فيه أرواح أصحاب النبل الفكري الذين يجعلون دومًا مسافة بينهم وبين العالم اليومي المبتذل الأحداث. ظهرت الحدائق إذًا كموضوع من مواضيع «طراز الشباب»: حدائق الذكرى ذات المماشي الطويلة، ترى فيها

النفوسَ الأرستقراطية «تمشّى جيئةً وذهابًا في ثياب مزخرفة» ، كما يقول ستيفان غيورغه . وأصبحت الحديقة رمزًا لرقيّ النفس والمشاعر ، وللملجأ الممتاز الذي لا سبيل للعامّة إليه ، والذي يخيّم عليه الهدوء وتلك الكآبة الخفيفة التي هي أخت الجمال . كان إذًا عالم «طراز الشباب» عالمًا شديد الانغلاق ، عالم خلوة ، قد تحتّم الزوال عليه (في حوالى 1914) عندما استحوذت وسائل الصناعة الواسعة على أشكاله الزخرفية الخاصّة بالأثاث ، والأدوات المنزلية ، وبواجهات المباني المختلفة ، وبشتّى أنواع المتاع والمصنوعات ؛ فصارت المكنات تنتج هذا كلّه إنتاجًا واسعًا ، غمر الأسواق ، وأدخل على مفهوم «طراز الشباب» طابع الابتذال وصفة السطحية . فهذه السطحية التي لحقت الأسلوب من طريق الإنتاج الصناعي الواسع تنافي بشدّة الأساس الذي قامت عليه حركة «طراز الشباب» والذي جعلها «تنفصل» وتستقلّ بذاتها . فأهدافها معاكسة تمامًا «للتصنيع الفنّي» ، وهي لا ترى سبيلاً إلى «طهارة» الفنّ ، كما ذكرنا ، إلاّ في موقف مضادّ كلّ المضادّة للعالم العصري الذي تسيطر عليه اعتبارات المعقولية والإنتاجية الصناعية المبرمجة . . .

وبعدُ ، فإنّ التصوّرات التي أسرفت في رفع الفنّ ، وأرادته أنْ يكون منقذًا من أهوال عصرٍ ، زعمت أنّه متبلبل وفاسد ، لم تستطع ، في نهاية المطاف ، أنْ تشكّل قاعدة ثابتة لحركة إصلاحية دائمة ، تشمل المجالات الحياتية كلّها . وليس أدنى سبب في هذا شدّة تعلّق أصحاب هذا التيّار بفكرة النخبة والمبالغة في دورها . وفي الواقع ، فإنّ كلّ ما اتّصل بحركة «طراز الشباب» من توقّعات ، وآمال ، ورغبات ، إنّما كان يدور في مجال ضيّق ، لا يتعدّى البيت والغرفة . هناك كان المكان اللائق بالتحف الفنّية ، وبالزخرفة ، والصور ، والأثاث ، وبالموسيقى ، والرقص ، والشعر ، والحفلات . فالعالم الداخلي ، كما تمثّله البيوت ، أفضل كثيرًا من «العالم الخارجي» للذي يريد أنْ يتمتّع في خلوة بهذه الأشياء كلّها . فلا نستغرب إذًا أنْ رافق هذه الحركة الفنّية ظهور نواد وحلقات مقصورة على النخبة ، يدور فيها الحديث برقّة ، ويُنبذ منها كلّ ما هو غليظ وفظّ في تصوّراتهم . كان «طراز الشباب» منصرفًا إلى العالم الداخلي الذي يتسنّى فيه تحقيق أجمل العوالم الممكن تصوّرها . أليس أوسكار وايلد يقول : «الكثافة ، وليس الاتّساع ، هي الهدف الحقيقي للفنّ العصري» ؟ فيثنّي هوغو فون هوفمانستال قائلاً : «مناظر النفس أبدع من قبّة السماء المرصّعة بالنجوم» .

العالمَ الداخلي الذي لا يكون سوى في غرفة وبيت وحديقة هو ملجأ النفوس الأمثل . وفنّ «طراز الشباب» هو أيضًا الفنّ الذي جعل هذا الملجأ ممتازًا راقيًا ، ينعم فيه أناسٌ مثل الكونت هاري كيسلر الذوّاق الخبير بالخمور والذي كلّف هنري فان دي فيلده بتصميم أثاث رفيع لبيته الفاخر بمدينة فايمر . في مثل هذه البيوت تجري طقوس «المعيشة الممتازة» على أحسن ما يكون ، بعد أنْ «تُغلق الأبواب دون العامّة» ، كما يقول ستيفان غيورغه ، فيخلو الجوّ للتمتّع بأشياء نادرة مثل تصاوير هاينريش فوغلر وماركوس بيمر وأوبري بيردسلي التي تزيّن الكتب ، أو مثل أشكال الرسّام غوستاف كليمت الشرقيّة الطابع ذات اللمعان الذهبيّ الخافت ، أو السجّاد المصوّر المنسوج باليد الذي يأخذ الناظر إلى عوالم أسطورية بعيدة ، خارجة عن الزمان .

كان «طراز الشباب» – لمدّة وجيزة – آخر حركة فنّية كبيرة في أوروبا ، ادّعت لنفسها الشمولية ، وإنْ كانت مقصورة على بعض الناس . ولعلّ أوسكار وايلد هو أفضل من لخّص فكر هذه الحركة ، يقول : «يبدأ الفنّ كفنّ زينيّ مجرّد ، ويظلّ في مجال الخيال الجامح والأوهام والعبث ، مشتغلاً بغير الحقيقيّ وبغير الموجود . هذه هي المرحلة الأولى . عندئذ (في المرحلة الثانية) ، تنجذب الحياة انجذابًا سحريًا إلى هذا المجال الجديد الرائع وتستأذن في الدخول فيه . فيأخذ الفنّ الحياةَ ، ويجعلها قطعة من قطع الموادّ الخام ، ويشكّلها تشكيلاً جديدًا ، ويعرضها في هيئة جديدة ، غيرَ مكترث بالحقائق ؛ فالفنّ يخترع ، ويتخيّل ، ويتوهّم ، ويحلم ، ويجعل بينه وبين الواقع حاجزًا لا يمكن تخطّيه ، يشكّله الأسلوب الرفيع مرّةً ، والأداء الممتاز مرّة أخرى . وتبدأ المرحلة الثالثة عندما تصير الغلبة للحياة فتطرد الفنّ وتشرّده . فهذا هو الانحطاط بعينه ، وهذا هو ما نحن الآن في صدد معاناته ومقاساة عذابه» .

إنّ قانون المرحلة الثانية ، كما وصفها وايلد ، لم يفض إلاّ

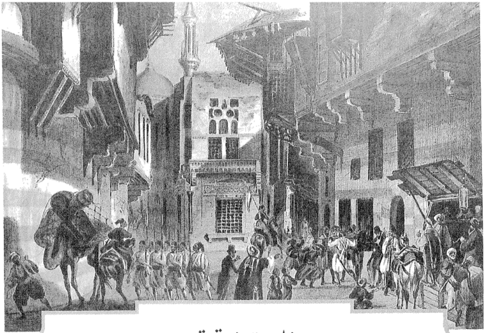
غوستاف كليمت. السيِّدة «أديلا بلوخ باور». ألوان زيتية وذهبٌ على كتّان. 138 x 138 cm . 1907

ردهة فندق هانّون ببروكسل الذي بُني للكيميائي والمصوّر الفوتوغرافي إدوارد هانّون في عام 1903

متحف هورتا بمدينة بروكسل، بناء فيكتور هورتا عام 1898 واتّخذه مسكنًا

ظاهريًّا إلى مدّة الازدهار الوجيزة التي شهدها «طراز الشباب»، من ظهوره في حوالى 1890 إلى ذبوله السريع في نحو 1910. ولم تلبث رائحة الزنبق المرضيّة العالقة بهذه الحركة الفنّية أنْ تلاشت واندثرت قبل بضع سنين من اندلاع الحرب العالمية الأولى التي حطّمت نهائيًّا كلّ أمل في توفيق دائم بين الفنّ والحياة. كان «طراز الشباب» محاولة رائعة، لكن محتومة الفشل، غلبت عليه «الحياة»، فدخل في

شيخوخة سريعة وتساقط. يبقى أنّه حمل فكرة مثيرة، هي بالحلم أشبه، طمحت إلى أن توحّد بين الحياة والفنّ، وإلى أنْ تجعل للفنّ دور المنقذ وترفع الفنّان إلى درجة القدّيس. وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه الفكرة كانت أساس ظهور إنجازات فنّية من أروع إنجازات الفنّ الغربي في السنين المئة والعشرين الماضية، سواء في مجال الفنّ التشكيلي، أو المعماري، أو الحرف الفنّية، أو الأدب. إنّها تُحف ما زالت تلمع بلون ذهبيّ خافت.



«أحد شوارع القاهرة» . 1838

# مغامرة شرقية

## رحلة دوق بافاري إلى مصر وفلسطين في عام 1838

رودولف ماريا بيرغمان

في شمالي بافاريا ، في وادي نهر الماين الأعلى ذي المشاهد الخلاّبة ، تقوم عمائر من الحجر الرملي المصفرّ ، كانت يومًا مقرًا لدير بانتس . وكانت الكنيسة باعت مباني هذا الدير في عام 1803 ، وحلّته ، فاشتراها في عام 1814 الدوق فيلهلم دوق بافاريا ، بعد أنْ ساء حالها ، فغيّر فيها ، واتّخذها قصرًا صيفيًا له . وكلّف الدوق العلماء بجمع مستحجرات من الجوار ، تجدها اليوم معروضة في متحف الدير . وفي المعرض ، على أيّة حال ، مجموعة أخرى غريبة غرابة شديدة : طيور نادرة محنّطة ، مومياء مصرية ، منسوجات مضفّرة من النوبة ، أشياء تعبّدية من البلاد المقدّسة ، تمساحُ نيل محنّط ، وسوى ذلك من الأشياء الغريبة . وإنّما جُمعت هذه المعروضات في أكثر رحلة ضربًا في المغامرة ، وأشدّها ركوبًا للخطر ، الرحلة التي قام بها يومًا فرد من أفراد الأسرة الحاكمة ببافاريا . فقد ارتحل الدوق مكسيميليان ، حفيد فيلهلم دوق بافاريا ، من شهر يناير إلى شهر سبتمبر من عام 1838 إلى مصر والبلاد المقدّسة ، ثمّ أمر ، بعد أنْ قفل من رحلته ، بإنشاء غرفتين في الدير على «النمط الشرقي» ، لتكونا مكانًا لائقًا يعرض فيه ما جمعه من تذكارات كثيرة في رحلته . أمّا الدوق مكسيميليان هذا فولد عام 1809 ومات عام 1888 ، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه والد إليزابيت إمبراطورة النمسا التي اشتهرت عند الناس باسم «سيسي» . أحبَّ الناس مكسيميليان حبًا شديدًا ، وكان ذا تأثير سياسي غير رسمي كبير في أوروبا ، لأنّ بناته الخمس وأبناءه الأربعة تزوّجوا في كثير من البيوتات الحاكمة لأوروبا ، فغدا ذا صلات في طول أوروبا وعرضها .

أمّا الغاية من الرحلة فكانت ، كما قال الدوق نفسه ، التغيير ، والهرب من «الرتابة الأبدية للحياة اليومية التي غدت مريحة حتّى الإزعاج ، حتّى أنّ الإنسان غدا يعيش فيها عيشة لا طعم لها» . ولم يقل الدوق إنّه كانت للرحلة بواعث دبلوماسية كذلك ، مع أنّه ليس ثمّة شكّ في ذلك : فقد كانت الحالة السياسية بين اليونان ، ومصر ، والقسطنطينية متوتّرة تمامًا . وكان يحكم مصر حينها محمّد علي ، وهو ، من جهة ، حاكم مستبدّ ، غير أنّه ، من جهة أخرى ، مصلح همام ، ومؤسّس مصر الحديثة . وكان شارك الأتراك عام 1825 في

الهجوم على اليونان واجتياحها، فاتّحدت بريطانيا، وفرنسا، وروسيا الداعية إلى استقلال اليونان في تشكيل أسطول دمّر الأسطول المصري التركي في معركة عند نافارينو في عام 1827. وحازت اليونان آخر الأمر، عام 1830، استقلالها التامّ، وغدت مملكة، اعتلى عرشها بعد ذلك بعامين أوتو الأوّل من فيتلزباخ، وكان قاصرًا بعدُ، وهو الابن الثاني للملك بافاريا لودفيغ الأوّل، وابن شقيق الدوق مكسيميليان. وكان محمّد علي يهمّ بحشد جيش للهجوم ثانية على اليونان حين انطلق ماكسيميليان إلى مصر. وكان ماكسيميليان يسجّل مذكّراته أثناء الرحلة، ويوم عاد جعل منها كتابًا في وصف الرحلة، ونشره. وتجد في الكتاب ستّين رسمًا ملوّنًا مرسومة بطريقة الطباعة الحجرية، رسمها رسّام مَشاهد الحياة اليومية هاينريش فون ماير (1806 – 1871) الذي رافق الدوق، وأعدّ رسومه التخطيطية أثناء الرحلة. ورافق الدوق في رحلته سبعة أشخاص، منهم موسيقي كان يسلّيه بالعزف، وطبيبه الخاصّ الذي مات آخر الرحلة في البلاد المقدّسة ميتة مثيرة.

واشتملت تلك الرحلة يومها على مخاطر لا يمكن التحسّب لها. إلاّ أنّ مصر كانت عند الدوق بلاد الأساطير التي يحلم بها. وكانت الرحلة إلى مصر، على أيّة حال، تُعدّ جزءًا من «الرحلة الكبيرة» التي صارت منذ القرن السابع عشر جزءًا أساسًا من تنشئة أبناء الحكّام في أوروبا. وظلّت هذه الرحلات مقصورة حتّى مطلع القرن التاسع عشر على فرنسا وإيطاليا. ثمّ صارت اليونان تُقصد للرحلة كذلك بعد أنْ استقرّت الأحوال السياسية فيها. وكانت أوروبا بدأت تهتمّ بمصر في القرن الثامن عشر، غير أنّ هذا الاهتمام لم ينشط نشاطًا حقيقيًا إلاّ بعد قيام نابليون بحملته على مصر. وقد كان اكتشاف حجر رشيد في عام 1799، والذي أتاح فكّ العلامات الهيروغليفية، والبدءُ منذ عام 1809 بنشر العمل الموسوم «بوصف مصر»(1) الذي كانت تصدره بفرنسا «لجنة العلوم والفنون المصرية»(2) أفضيا إلى تسابق فرنسا وإنكلترا في جمع المعارف عن مصر، ومن جهة ثانية، إلى دخول عناصر أسلوبية مصرية في الفنّ الأوروبي.

وبدأت رحلة الدوق من ميونيخ، فانطلق منها مع أتباعه في العشرين من شهر يناير عام 1838. فركبوا العربات ضاربين في الطريق المعهودة، والتي كان غوته مرّ بها، عابرين متينفالد، وإنسبروك، ونفق برنّر، ومارّين بفيرونا وفيتشينسا حتّى بلغوا فينيسيا في الرابع والعشرين من يناير. ثمّ ركبوا السفينة إلى تريست، ثمّ إلى بيريوس. ومرّوا بكورفو، وباتراس، وبالطرف الجنوبي لجزيرة بيلوبونيز – إذ أنّ قناة كورينث لم تُشقّ إلاّ عام 1881 – حتّى وصلوا بغيتهم، اليونان، في التاسع من فبراير. فزار الدوق الأكروبوليس في أثينا، والقصر الجديد للملك أوتو الأوّل الذي لم يكن تمّ بناؤه بعد. ولم يذكر الدوق مكسيميليان في وصف رحلته، على أيّة حال، أيّ شيء عن لقائه مع الملك، وهو، كما قلنا، ابن أخيه. وفي الثاني عشر من فبراير ركب المسافرون السفينة البخارية قاصدين الإسكندرية. فوصلوها، بعد مرورهم بهراكليون بكريت، في السادس عشر من فبراير، حيث أُنزلت المرساة في الساعة الرابعة والنصف من بعد الظهر، كما سجّل مكسيميليان في مذكّراته بدقّة في فرح مشوب بالانفعال. ويمضي مكسيميليان قائلاً: «لا تستطيع الكلمات وصف الشعور الذي ملك علي نفسي يوم وطئتُ أوّل مرّة أرض إفريقيا. أطلّ على عينيّ المشدوهتين عالمٌ جديد، فيه أشدّ البشر غرابة، وجوههم متباينة ألوانها، يلبسون من الأزياء أغربها وأكثرها ألوانًا».

ويتجلّى هنا الموضع الذي ينظر منه الدوق إلى بلاد أحلامه: فهو ينظر إليها بمنظار السائح، لا نظرة الرحّالة الباحث. فهو يدوّن ملاحظاته عمّا يبدو له، بوصفه أوروبيًا، غريبًا، ويتأثّر في ذلك دون شكّ بالتصوّرات النمطية، دون أنْ يتساءل عن العلل الكامنة وراء ما يراه. ثمّ هو يطعّم ما يكتبه بالحديث على بعض الأحداث الصغيرة أو ببعض القصص، يريد منها، في المحلّ الأوّل، أنْ يطبع الشعوب المختلفة بطوابع معيّنة. وتراه، في الوقت نفسه، يصف بدقّة بالغة، كدقّة الدليل السياحي، كلّ ما يستحقّ المشاهدة، فتجده يقول، مثلاً: «الإسكندرية خليط من العادات الأوروبية والشرقية، غير أنّها أقرب إلى الأولى. والمدينة كلّها في طور التشكّل، ففي كلّ خطوة تخطوها تلقاك أبنية جديدة». فهو يصف بهذا بدقّة الإسكندرية في زمانه، والتي كان عدد سكّانها نقص عام 1800 حتّى بلغ خمسة آلاف نسمة، وعادت حينها إلى الازدهار، حفز إلى ذلك، في المقام الأوّل، النشاط العمراني الكبير الذي بادر محمّد علي

(1) Description de l'Egypte
(2) Commission des siences et arts d'Egypte

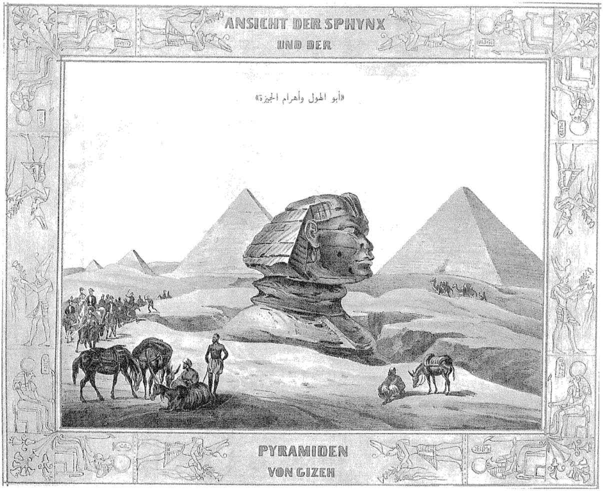
«إحدى ساحات القاهرة» . 1838

إليه ، كتحسين المرافئ وشقّ القنوات . ويفيض ماكسيميليان في الثناء على «إقدام» محمّد علي ، ويرى فيه «رجلاً كبيرًا فعلاً ، أنجز إنجازات غير معقولة في فترة قصيرة لا تزيد على عدّة سنوات» . ويظلّ مكسيميليان ينحو هذا النحو في حكمه على نائب الملك ، محمّد علي ، خلا مرّة واحدة ، انتقد فيها «شغفه بالفتوح الذي لا يرتوي» . ويبدو هذا الثناء مبالغًا فيه أحيانًا ، حتّى أنّك تحسب أنّه كانت للدوق مرام سياسية من قوله .

وبعدما شاهد الدوق أهمّ المعالم في الإسكندرية دُعي في المساء ، قبل أنْ يمضي في رحلته ، إلى وليمة خاصّة ، سلّت الضيوف فيها راقصات رقصن رقصًا شرقيًا ، فكتب عن ذلك منزعجًا : «كانت الموسيقى تصمّ الآذان ، كما كان الغناء غير متناغم وغير ذي إيقاع . ويمْنعني الخلق القويم من وصف الرقص وصفًا دقيقًا ، غير أنّي أؤكّد أنّني ما رأيت في حياتي شيئاً أكثر تجرّدًا من الحياء من هذا» . وظلّت المعايير الأوروبية الأساس عنده في الحكم على ما يراه طوال الرحلة كلّها .

ومساء التاسع عشر من فبراير ، مضت الجماعة في رحلتها راكبة زورقًا إلى القاهرة ، فوصلتها بعد ثلاثة أيام . وفي الطريق اصطاد الدوق طيورًا ما تزال معروضة اليوم في متحف بانتس . وفي القاهرة زار مساجد وكنيسة القديس جرجس ، والسوق كذلك بطبيعة الحال ، وذكّرته حيويةُ السوق «بباريس من عدّة وجوه» . وهاله ما رآه في سوق الرقيق ، حيث «تباع الناس كالدواب» . غير أنّ السود المعروضين هناك بدوا له أشبه «بالقرود» ، وأعجب بالجيورجيات المعروضات باعتبارهنّ «أجمل البضاعة» . واشترى آخر الأمر «عددًا من أولئك السود ، ليأخذهم معه إلى أوروبا» .

وبعدما التقى الدوق محمّد علي عدّة مرّات – ولم يذكر الدوق في كتابه شيئاً عمّا تحدّث به الرجلان – رُفعت المرساة مساء الثامن والعشرين من فبراير ، لتنطلق القوارب في




رحلة إلى النيل ، قاصدة الشلاّل الثاني . وبقصد الإسراع في الوصول إلى هناك أُجّلت المشاهدات والزيارات إلى رحلة العودة . ووصلوا في الثامن من مارس أسيوط ، وفي قنا اشترى الدوق مومياء ، وجماجم بشرية ، وهدايا قبورية . وفي الخامس عشر من مارس مرّوا بالأقصر ، ورسوا في التاسع عشر منه في أسوان . ومضى الدوق في رحلته إلى الشلاّل الأوّل برًّا ، في حين سُحبت السفن سحبًا لتعبر الشلاّلات . وأثّرت مشاهد الطبيعة في مكسيميليان تأثيرًا واضحًا ، وحاول . شأنه دائمًا في هذه الرحلة ، مقارنة أثرها في نفسه بما يألفه في أوروبا : «منذ أنْ رأيت فوّهة البركان على جبل فيسوف لم تدهشني منطقة بخصائصها كهذه» . ثمّ زار جزيرة فِيلَه – والتي غرقت في بحيرة ناصر – وقد كان سمع بها من حكايات ألف ليلة وليلة ، فسُحر بما فيها من خضرة ، وشاهد ما فيها من معابد . ولفت نظره هنا ، كما في مواضع أخرى ، التخريبُ الشديد الذي يصيب الآثار : «اقتُلع كثير من التماثيل الكبيرة في الجهة الخارجية بالأزاميل عن قصد» .

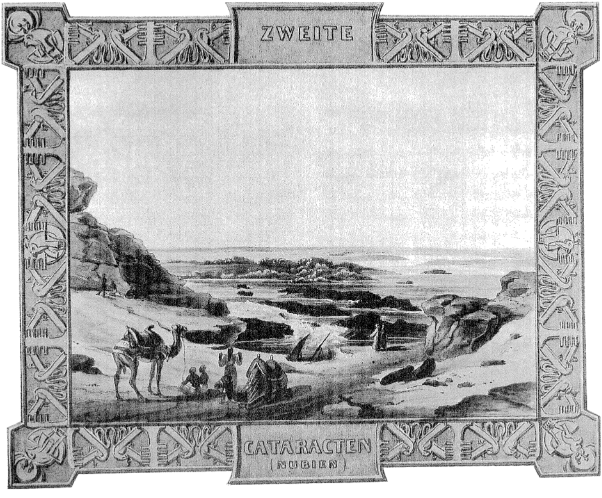
وجاء باقي الرحلة إلى الشلاّل الثاني عسيرًا . فقد كانت القوارب الصغيرة ضيّقة وغير مريحة ، والرطوبة في حجرات القوارب لا تكاد تطاق . وخفّف عليهم ذلك زيارتُهم لمعبد أبو سمبل ، فكانت تلك الزيارة خير ما في الرحلة عند الدوق . وآخر الأمر وصلت الرحلة في السابع والعشرين من مارس إلى وادي حلفا ، ثمّ قطعوا في اليوم التالي المسافة الباقية على ظهور الحمير ، فوصلوا غايتهم ، الشلال الثاني ، قبل ظهر ذلك اليوم . «فيشرّفني . . . أنْ أكون أوّل أمير أوروبي وصل إلى هنا ، فوطئ بذلك بلاد دنقلة» .

وما لبثت رحلة العودة أنْ بدأت بعد الظهر ، غير أنّها مضت ببطء شديد نتيجة لمشاهدتهم الآثار والمَشاهد الطبيعية مشاهدة تفصيلية . وقد تأنّى الدوق هذه المرّة تأنّيًا شديدًا في مشاهدة معبد أبو سمبل ، فلم يعد إلى أسوان إلاّ في السادس من أبريل . وكانت الرحلة مملّة وشاقّة ، فقد كان ينبغي في

كثير من الأحوال جرّ السفن جرًا بسبب نقص الرياح. ودرس الدوق معابد إدفو وإسنا دراسة تفصيلية، ووصل أخيرًا في التاسع عشر من أبريل إلى الأقصر. ويكشف وصفه للمعابد عن معرفته المتخصّصة بالعمارة بما يتّفق مع مستوى البحث في ذلك الزمان، ويُظهر، في الوقت نفسه، أنّه يتبع في فهمه للجمال المهندسَ المعماري فينكلمان (1717 – 1768) اتّباعًا تامًا، والذي كان شكّل فهمه للجمال بناءً على العمارة اليونانية الكلاسيكية، والتي كان يرى فيها «بساطة سامية وعظمة هادئة»، فكان أشدّ ما أثّر في نفس ماكسيميليان حين رأى معابد الأقصر «بساطتها السامية». ووصف ماكسيميليان كلّ ما رآه في زياراته الكثيرة وصفًا كان بالغ الدقّة أحيانًا، حتّى أنك تحوز صورة دقيقة عن حال تلك الأعمال الفنّية حينها.

وفي الثاني عشر من شهر أبريل، حطّ الرحالة في آخر محطّة في رحلتهم، فنزلوا دندره، ليطّلعوا على آثار واحدة من أقدم مدن مصر وأشهرها. وآخر الأمر قفلت الرحلة إلى القاهرة في صباح العشرين من شهر أبريل. وكدّر عليهم عودتهم خبرُ انتشار الطاعون في الإسكندرية. أمّا آخر الأحداث البارزة في زيارة الدوق مكسيميليان لمصر فكانت زيارته لأهرام الجيزة. ولم يفوّت الدوق فرصة تسلّق هرم خوفو: «في خمس وعشرين دقيقة وحسب»، كما أشار في مذكّراته في عبارة لا تخلو من الفخر.

وآخر الأمر انطلق من القاهرة في الثامن والعشرين من أبريل «على رأس قافلة فيها مئة وخمسة عشر جملاً»، فوصل، مارًا بأبو زعبل وبلبيس والساهية والعريش، في «صباح السابع من مايو ... أرض آسيا، وبذلك الأرض المباركة للبلاد المقدّسة». وبعدما زار أكثر المواقع المسيحية أهمّية، بدأ في الحادي عشر من يونيو رحلة العودة، إلاّ أنّه لم يطأ أرض أوروبا إلاّ في العشرين من يوليو في نابولي، إذ أنّ المسافرين أُلزموا بالبقاء واحدًا وعشرين يومًا في الحجر الصحّي بمالطا. وعاد مكسيميليان إلى ميونيخ بعد غياب دام ثمانية أشهر.



# صور رحلة إلى مصر
## أو مصر «في الإطار»

فرانسيسكا فون غاغرن

إذا ما بحثتَ عن عبارة «التصوير في الرحلات» في شبكة الاتّصال العالمية وجدتَ أنّ تسعة وتسعين في المئة من المواقع تشتمل على صور ملوّنة بألوان بهيجة، يشبه بعضها بعضًا شبهًا شديدًا. ولا يعبّر إلاّ أقلّها عن لغة تصويرية خاصّة؛ فأكثرها يمثّل عالمًا سليمًا، تشرق عليه الشمس دائمًا: تلك هي الصور النمطية للرحلات. فإذا ما تأمّلت الصور النمطية جميعها التي نشأت في تاريخ صور الرحلات، يمكن أنْ تُحبط وأنْ تتراجع فزعًا عن محاولتك أنت أيضًا التصويرَ في الرحلة. أمّا أنا، فإنّما حاولتُ ذلك لافتناني بمصر، وربّما لاتّصال مصر بفصل مهمّ من تاريخ التصوير.

وسبقَ سفري إلى مصر دراسةٌ عجِلة لتطوّر تصوير الرحلات بمصر في الفترة ما بين 1839 و1988. ويكشف استعراض قصير لهذه الدراسة عن العلّة في اختياري لتلك النظرة الخاصّة المتجلّية في الصور التالية التي صوّرتها أثناء رحلتي على النيل.

بدأ في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر اهتمام كبير بمصر، حفزت إليه حملة نابليون إلى مصر (1789–1801). فكم انفتحت هناك منذ عام 1839 من مجالات غير متوقّعة لهذه الأداة الجديدة: التصوير! فقد أصبح الآن ممكنًا لأوّل مرّة بيان العمائر المصرية القديمة في لقطات مطابقة للواقع، بعدما كانت تُرسم في لوحات بالألوان المائية أو بالنقش على المعادن.

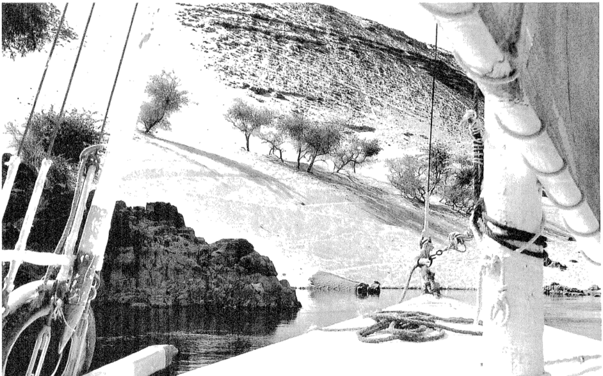
واعتنى المصوّرون، في الغالب، بتصوير العمائر، والتي كانت تُصوّر، في العادة، بحيث تبدو واجهاتها، بقصد إبراز البساطة في أشكالها وضخامتها. وكان يصعب حينها بعدُ تصوير الناس؛ إذ كان ذلك يقتضي وقتًا طويلاً من الإضاءة. أمّا بعد ذلك. فصرت ترى أحيانًا ناسًا مصوّرين من باب توضيح الصور، كأنّهم مقياس رسم، للدلالة على أحجام الأشياء في الصور.

وفي الخمسينات من القرن التاسع عشر تغيّرت النظرة إلى التصوير في الرحلات. فقد انقضى الوقت الذي كان الناس فيه يدهشون لقدرة التصوير على تمثيل الأشياء تمثيلاً واقعيًا، وازدادت الأهمّية التجارية للتصوير، وأصبح الإنسان أهمّ ما فيه. فمن ملك السبل للارتحال إلى مصر، وجب عليه توثيق رحلته. ولم يكن المراد من التصوير تسجيل مشاهدات واقعية ذات أهمّية عامّة، وإنّما أُريد به أنْ يحفظ الذكريات الخاصّة، وأنْ يبرز منزلة صاحبه الاجتماعية. وفي الغالب، كان الناس يشترون الصور من مكان تصويرها، من مصوّرين للسيّاح يصوّرونها على هيئة البطاقات البريدية اليوم. فالتصوير لم يُتح للهواة إلاّ بعد ذلك بفترة طويلة. وحتّى في تلك الفترة المبكّرة، اتُّخذت الصور وسيلة للتعويض من قصور السائح عن معاينة الأشياء بنفسه. فقد نشأ ما يشبه صناعة تصوير، هدفت إلى إشباع رغبات السيّاح القادمين من غربي أوروبا، وتولّت تعويضهم ممّا يمكن أنْ تصيبهم به الأماكن المزارة من خيبة أمل. فعندما كان السائح يجد أنّ المكان المزار لا يفي في واقعه بما كان يرجوه، عمد المصوّرون إلى رسم خلفيات مشتملة على أشجار النخيل، والأهرامات، والعمارة العربية، وصوّروا أمامها أبناء الشرق على اختلافهم. أمّا جزاء السيّاح المرتحلين في زيارات طموحة ومضنية إلى الآثار، والمدن، والمناطق الريفية، فكان أنْ يُصوّروا فعلاً إزاء الأماكن التي زاروها.

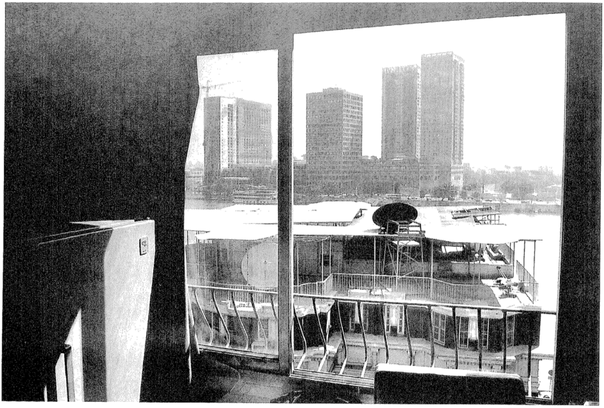
وأفضت هذه الصور، والتي كانت تُنشر كذلك بطبيعة الحال، إلى نشأة صورة خيالية لمصر في أذهان الناس في أوروبا، تخالف الواقع مخالفة كبيرة. وزاد هذا في خيبة أمل الناس يوم كانوا يزورون مصر ويرون الواقع اليومي، فكانوا يلومون الآثار على خيبة أملهم بدلاً من أنّ يلوموا خيالهم، تلك الصورة المستبقة.

وعند نهاية القرن التاسع عشر صارت التقنية على درجة كبيرة من اليسر، بحيث أمكن للسيّاح الآن أنْ يصوّروا بأنفسهم، وأنْ يحفظوا ذكرياتهم. ولكنْ، وبدل توثيق الذكريات الشخصية، اتّخذوا التصوير سبيلاً للاستعراض. ومن خير الأمثلة على ذلك المحاربون النوبيون الذين كانوا يومًا من خيرة المحاربين، فصاروا الآن يقومون بنزالات استعراضية أمام آلات تصوير السيّاح لقاء أجر يُدفع لهم. فباع المواطنون ماضيهم لقاء التصوّرات التي كان السُيّاح

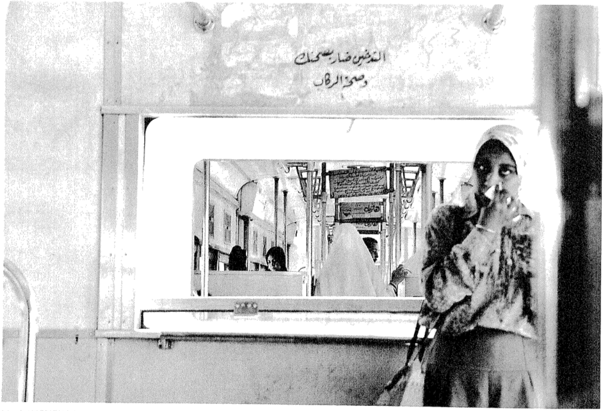
فرانسيسكا فون غاغرن : في التاكسي ، 20 أبريل 1998



في فلوكة ، 17 أبريل 1998



في غرفة الفندق، 6 أبريل 1998




في عربة الترام، 7 أبريل 1998

في سيّارة الأجرة . 16 أبريل 1998

يرجون أنْ تكون حقيقية .

وافترق عن الأعداد الكبيرة المتزايدة من مصوّري الرحلات المصوّرون المسمّون المصوّرين الفنّانين ، وهم الذين يشكّلون صورهم على نحو خاصّ بهم ، وذلك بأنْ يستخدموا في التصوير عامدين القدر الأدنى من الوسائل التقنية ، أو من خلال النظر إلى الشيء الغريب نظرًا خاصًا يتيح فهمه وإدراكه . فخلقوا بذلك هم أيضًا صورًا نمطية ، تطوّرت في فنّ التصوير منذ اختراعه .

واستجابة للنزعة إلى الغريب ، والتي تجلّت كذلك في تصميم الملابس ، تنبّه مصوّرو الأزياء أيضًا إلى أهمّية الآثار المصرية ، وصوّروا العارضات بين العمائر المصرية القديمة ، ولم تكن غرابة تلك العمائر لديهم سوى خلفية للصور .

وبما أنّ السفر يتّصل دائمًا بالحركة قدمًا ، وبما أنّ البلد المُزار يتجلّى للزائر من وجهات مختلفة تحدّدها وسيلة الانتقال ، غدت وسائلُ الانتقال الإطارَ الذي رأيتُ من خلاله الأشياء : فقد صوّرتُ مصر كما رأيتها بوصفي مسافرة بوسيلة الانتقال التي كانت تحملني . وكان يحيط بنظري أثناء ذلك ، في الغالب ، إطار ، سواء كان نافذة القطار أو الطائرة ، أو أشرعة السفن ، أو أذنَي الحمار . فقد أردت تثبيت نظرة المسافر السريعة إلى الحياة اليومية في البلد الغريب ، ومن عجب الأمور أنّ نظرة المسافر أثناء الحركة تكون أكثر تركيزًا .

ويوم أقمت معرضًا لصوري بمعهد غوته بالقاهرة ، خلّفتْ الصور في المصريين كثيرًا من الإثارة والارتباك . وكان أكثر ما سألوني عنه هو العلّة في اختياري التصوير باللونين الأبيض والأسود ، ولِمَ لمْ أصوّر مصر الحديثة؟ وعن سبب انصرافي عن تصوير المعابد والأهرامات؟ فنظرة الغريب يمكن أنْ تغيّر طبيعة الأشياء في نظر أهل البلد .

أمّا في ألمانيا ، خلافًا لذلك ، فقد كان أكثر ما أثّر في الناس خلوّ الصور من الألوان ، ثمّ أنّها صوّرت عالمًا ، بعضه ضاع منّا نحن كذلك ، وبعضه غريب علينا ، يخلّف فينا أثرًا رومانسيًا ، ونرنو إليه بشوق أحيانًا .

وإنّما اخترت التصوير بالأبيض والأسود لأنّني مهتمّة بالمزيج المكوّن من الضوء ، والظلّ ، والفراغ ، وبنية السطوح . أمّا ألوان مصر فيعرفها كلّ من يتصفّح الكتالوجات السياحية .

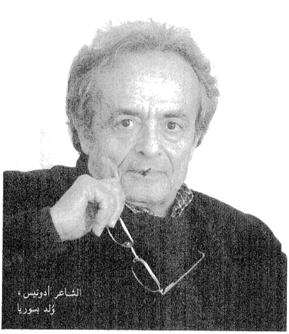
# تداخل فكري شعري بين الشرق والغرب

## النقد الشعري للثقافة عند الشاعر السوري أدونيس

ستيفان فايدنر

«أنا آت من المستقبل» . هذا هو أحد أشهر أقوال أدونيس . وتمثّل هذه العبارة مفتاحًا لفهم أعمال أدونيس ، وهي تنبّه ، في الوقت نفسه ، إلى الأهمّية الكبيرة التي للشعر والفلسفة الألمانيين عنده . فهذان ، إلى جانب التأثيرات الفرنسية ، يمثّلان ، دون شكّ ، أهمّ العناصر الغربية في عمله . وعندما يقول أدونيس «أنا آت من المستقبل» فإنّما يدرج نفسه في تراث هايدغر وهولدرلين . فقد كان هايدغر كتب عام 1946 في واحدة من أكثر مقالاته شهرة وعنوانها «لِمَ الشعراء؟» : «هولدرلين هو رائد الشعراء في عصر الجدب ، لذا لا يستطيع أيّ شاعر من شعراء هذا العالم تجاوزه . غير أنّ هذا الرائد لا يروح في المستقبل ، بل يأتي منه ، بحيث لا يتحقّق المستقبل إلاّ بوصول كلماته» .

فهايدغر يرى أنّ هولدرلين هو ذاك الشاعر الذي «يأتي من المستقبل» ، وحين يتّخذ أدونيس هذه المقولة لنفسه ، فإنّما يتّحد مع هولدرلين ومع فهم هايدغر لهولدرلين باعتباره «شاعرًا في عصر الجدب» . ويدلّ هذا التوحّد على تداخل شعري فكري خاصّ بين الشرق والغرب ، بين الشعر والعالَم الفكري عند العرب والألمان ، بين أدونيس وهايدغر وهولدرلين . أمّا هولدرلين فشهد بداية الرومانسية الألمانية ، وكان معاصرًا للثورة الفرنسية . فبدأ حينها عصرٌ جديد ، وغدا هولدرلين ، على قلّة شعره ، شاعر هذه الفترة من التحوّل التاريخي . ويوم كتب هايدغر مقالته «لِمَ الشعراء؟» كانت الآمال التي نشأت عن هذا التحوّل الذي بدأ أواخر القرن الثامن عشر خابت ، فقد كتبها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة . وحتّى لو لم نعد نتّفق مع ما اشتملت عليه مقالة هايدغر إذذاك من «نغمة سوداء» ، وعددنا الفترة اللاحقة للحرب العالمية الثانية بما انضوت عليه من شقاء منقضيةً ، فإنّنا نظلّ من ناحية فلسفية غير بعيدين كثيرًا عمّا أحسّه هايدغر عام 1946 . ولعلّك حين تتأمّل حالنا اليوم ، وفلسفتنا وشعرنا المعاصرَين ، تشتبه بأنّ ما كان هايدغر خلص إليه في مقالته ، هو ما تحقّق تمامًا : «إنّ زمان الليل العالمي هو الزمان المجدب ، لأنّه يزداد جدبًا شيئاً بعد شيء . .» . وهذا ينبغي أنْ يدلّ على أنّنا ، خلافًا لما كان عليه حال هايدغر ، وهولدرلين بطبيعة الحال ، اعتدنا «جدب» زماننا . تبلّد إحساسنا ، فهذه هي العلّة في أنّنا ما عدنا قادرين على تمثّل النغمة السوداء في كلام هايدغر تمثّلاً صحيحًا . إلاّ أنّه يمكن أنْ يتاح لشاعر عربي ما لا يتاح لنا ، إذا مرّ بتجارب مختلفة تمامًا عن تجاربنا . فقد يمكن له اليوم



الشاعر أدونيس ، وُلد بسوريا

بعدُ أنْ يستخلص من كلام هايدغر وجوهًا ذات صلة بالواقع.

غير أنّ أدونيس لم يتأثّر بهايدغر إلاّ بعد أنْ كان تتلمذ لنيتشه. ولسنا نستطيع تقدير وجوه إعجاب أدونيس بهايدغر تقديرًا صحيحًا، على أيّة حال، إلاّ إنْ أوضحنا قبل ذلك النحو الذي تلقّى فيه أدونيس أعمال نيتشه، وإلاّ إنْ ألقينا نظرة على الظروف في العالم العربي التي واجهت أدونيس يوم بدأ الكتابة. ففي عام 1946، يوم كتب هايدغر مقالته، كان الشعر العربي الحديث ما يزال في بداياته، وكانت مشاكل العالم العربي ما تزال في بداياتها.

قبل ذلك بقرن ونصف القرن، يوم كان هولدرلين في ذروة إبداعه الشعري، اقتحمت المعاصرةُ العالمَ العربي عن طريق مصر، على هيئة حملة نابليون. فأدرك العرب كارهين ما هم فيه من تأخّر تقني وحضاري إذا ما قيسوا بالغرب. فردّ الشرق على هذا التخلّف، وما يزال، ردّين متباينين. ويقرّ الردّان بوجود الانحطاط، بانهيار الحضارة العربية، ويسعى كلّ منهما إلى مواجهته بحلول مختلفة. ويقوم أحدهما، عمومًا، على استدراك هذا التخلّف عن طريق التعلّم من الغرب، وبأخذ سبل النجاح عنه، أي بالسعي إلى تقليد الغرب ما أمكن ذلك. فكان هذا تقريبًا ما سعى حاكم مصر، محمد علي، إليه، في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، وما تزال مثل هذه المحاولات شائعة اليوم. وتشتمل هذه المحاولات على خطر التجاهل للحضارة الخاصّة ونسيانها. أمّا النزعة الأخرى فتقوم على القول بأنّ الأمّة إنّما وقعت في التخلّف لأنّها كانت نسيت قيمها الأصيلة، ولأنّها لم تعد تقتدي بسبل النجاح التي كان سلكها السلف. ويقول هذا الموقف الأساسي بوجود الانحطاط، لكنّ الحلّ عنده لا يتمثّل في تقليد الآخر، وإنّما بالرجوع إلى الخاصّ، وبرفض كلّ ما هو غريب وجديد. وبدأت هذه الحركة بالوهّابيين المتشدّدين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في نجد والحجاز، وتتجلّى اليوم من خلال الوجه البشع للأصولية الدينية.

وكذلك أدونيس كان له حين بدأ الكتابة أواخر الأربعينات أنْ يختار بوصفه شاعرًا بين الرجوع إلى التراث الكلاسيكي وأنْ ينظم الشعر على نحو تقليدي، وبين أنْ يتأثّر بالتجارب الشعرية لمعاصريه من الشعراء وبالشعر الغربي. ولكنْ، من البيّن أنّ أيًا من هذين الخيارين ما كان ليكون موفّقًا، وسواءً في هذا السبيل مضى الشاعر أو في ذاك، فإنّ في الحالتين إنكار لجزء من هويته. فأدونيس عرف طبعًا الشعر التقليدي وأحبّه، وكذلك فقد تابع التجارب الشعرية لمعاصريه، وكان منفتحًا على ما هو جديد، وعلى الشعر الغربي.

أمّا المخرج الذي اختاره أدونيس، فلم يتمثّل بتبنّي الثقافة الغربية، وإنّما بالتعلّم من الغرب كيف ينتقد الثقافة الذاتية من الداخل. وما كان له أنْ يتعلّم هذا من مفكّر خير من نيتشه. وإنّما يرجع تميّز الديوان الشعري الثالث لأدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي» المنشور ببيروت عام 1961، من سواه في الشعر العربي حتّى وقتذاك، في المحلّ الأوّل، إلى اطّلاع أدونيس على كتابات نيتشه.

وكان أدونيس اكتشف نيتشه، بعدما كان قرأ نتفًا من كتاباته بالعربية، أثناء إقامته سنة بباريس في عام 1960، في الفترة التي كتب فيها ديوان «أغاني مهيار الدمشقي». واكتشف أدونيس أثناء إقامته بباريس أيضًا (إلى جانب كثير من الأدباء الفرنسيين بطبيعة الحال) هولدرلين وريلكه. واتّخذ أدونيس في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» الأدوات الجديدة للشعر العربي – الذي بدأ يشهد منذ نهاية الأربعينات تغييرات ثورية – وسيلةً لإعادة النظر في قيم الثقافة الإسلامية كلّها. أمّا الأمر الرائع في هذا الديوان فهو أنّ إعادة النظر هذه تحقّقت بما يتّفق مع أحوال الثقافة الإسلامية، وبالقدرات الشعرية للعربية، وبتصاوير أدبية وتصوّرات ميثولوجية تكاد تكون محلّية خالصة.

وبما أنّ أدونيس لا ينتقد ثقافته من موقع الآخر، الغربي، فإنّه يبقى قادرًا على انتقاد الثقافة الأخرى كذلك، أو بعبارة أدقّ، يبقى قادرًا على انتقاد النحو الذي يتغلغل فيه هذا المختلِف الغربي إلى الثقافة العربية والطريقة التي يتلقّاها به العرب. وكان أدونيس انتقد ثقافته الخاصّة، كما رأينا، بنقد استلهمه من نيتشه. ومن أجل نقد الآخر، أي الغرب، وانتقاد النحو الذي يتجلّى به في الثقافة الخاصّة، استعان أدونيس بمفكّر ألماني آخر، من أتباع نيتشه: هايدغر. ويوفّر هايدغر لأدونيس منطلقًا فكريًّا مناسبًا بصورة خاصّة، لأنّ الغرب، باعتباره الآخر، يتجلّى في الشرق أكثر ما يتجلّى في تلك الهيئة التي هاجمها هايدغر بعنف أكثر من سواها: التقنية.

ونقدُ أدونيس للثقافة الخاصّة باعتبارها ثقافةً يورث عيشُها خسارةً، والذي تتلمذ فيه لنيتشه، لا يمكن كذلك أنْ يُعدّ

تقليدًا للغرب. فثمّة لأدونيس قصيدة قصيرة جدًا ومشهورة جدًا يتضّح منها أين يرى أدونيس مكمنَ الخطر في هذا الآخر ذي السمات التقنية والصناعية، حين يتدخّل في الثقافة المحلّية ويتغلغل فيها. ثمّ إنّ القارئ يتبيّن في هذه القصيدة إذا ما تأمّلها مليًّا بعض الإيحاءات اللافتة جدًا للنظر:

المئذنة
بكت المئذنة
حين جاء الغريب - اشتراها
وبنى فوقها مدخنة

فالمئذنة، هذا البناء القديم ذو الوظيفة الدينية، يُساء استخدامه، فيُجعل مصنعًا، أي أنّ الدين، الثقافة الخاصّة، يُستبدل هنا بالتقنية القادمة من الغريب. ولكنّنا نعلم من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» أنّ أدونيس ليس متديّنًا. فالعنصر الديني في القصيدة يعبّر عن خصوصية ثقافية كان يمكن أنْ تكون خصوصية الشاعر كذلك. فالقدرة الفكرية والأخلاقية للإنسان، والقدرة الثقافية الناشئة عن الكلمة، تزاحمها الثقافة التقنية والمادّية. ففي القصيدة تزاحم المدخنةُ المئذنة، ويزاحم الدخان، أي القذارة، والنفايات، الكلمة الصادحة من فم المؤذّن.
إنّ الفرق بين استيلاء الغريب على الثقافة العربية الإسلامية وبين الشاعر المنتمي إليها حين يحاورها بيّن: فالأوّل يرى في المئذنة مدخنة، دون أنْ يدرك الوظيفة الحقيقية لها، أمّا الثاني فيفهم في المقابل الوظيفة غير العادية لهذا البناء، فيصعد إليها، ويلتقي بالمؤذّن من عليها، إذ غدا مؤذّنًا لثقافة دينية غير ذات مصداقية - كما فعل في «أغاني مهيار الدمشقي» - ويتحدّث الآن محلّ المؤذّن معبرًا عن فكر مُجدّد. فالشاعر يرى أنّ الوظيفة الثقافية «للمتحدّث من البرج» للكلمة، أنفع من كلّ مصنع، ومن كلّ اختراع مادّي، عالِمًا أنّه حيث ما حوفظ على هذه الوظيفة يكون للشاعر كذلك مهمّة خاصّة، وربّما كانت تلك التي طافت بذهن هايدغر.
ولكنْ، ما عسى الشاعر الذي يريد إنقاذ المئذنة أنْ يفعل إنْ لم يكن تقليديًا محافظًا؟ عليه أنْ ينبذ التقنية المادّية في سبيل الحفاظ على تقنية الثقافة، والتي لا تستغني عن المئذنة، والمجلس، والمنتدى، والبرلمان - وهنا يكمن بعدُ

محطّة الضخّ بمدينة بوتسدام (تضخّ الماء إلى نوافير قصر سان سوسي)، أقيمت في القرن التاسع عشر على الطراز الشرقي

سياسي – فتقنية الثقافة لا تستغني عن كلّ هذه المواضع التقليدية للكلام. أمّا التقنية المادّية، كما نرى اليوم، فقد أحلّت محلّ «الأماكن التقليدية للكلام» برامج الحوارات التلفزيونية، أي أنّها أحلّت النظر محلّ السمع، مثلما أنّ الغريب لم ير في المئذنة سوى شكلها، وحسِبَ أنّ وظيفتها تكمن في الشكل، لأنّ شكلها ذكّره بشكل المدخنة، في حين أنّ الوظيفة الحقيقية للمئذنة وظيفة سمعية. إنّ هذا الفارق بين السمع والبصر، بين إدراك العالَم باعتباره مسموعًا أو باعتباره مرئيًا وحسْب فارقٌ مهمّ. فأدونيس آتٍ من ثقافة قديمة تقوم على الكلمة، أي على السمع، بما في ذلك الكلمة التي يقولها المؤذّن من على مئذنته. فأدونيس يريد أنْ يحمي أهمّية الكلمة وأنْ يدافع عنها، فالشعر يعتاش منها كذلك. ونكون بذلك قد أجبنا في الوقت نفسه على السؤال الذي كان هايدغر طرحه في بداية مقالته المشهورة، مقتبسًا إيّاه من قصيدة لهولدرلين: «ولِمَ الشعراء في الزمن الجدب؟». فالشعراء كما يراهم هايدغر، ويتابعه أدونيس في ذلك، هم حاملو الشعلة لمعاصرةٍ إنسانية، في فترة أسماها هايدغر «الزمان الجدب لليل العالمي». وكما كنّا قلنا أعلاه، فإنّ تشاؤم هايدغر، والذي بدا طبيعيًا جدًا بعد الحرب العالمية الثانية، ضاع منّا على نحو من الأنحاء، أو بعبارة أدقّ، اعتدنا عليه، وتلبّد إحساسنا. فيمكن أنْ نقول إنّ شعر أدونيس يناضل، في المحلّ الأوّل، ضدّ هذا الاعتياد، والذي، كما يقول هايدغر، يمنعنا من الإحساس «بافتقار الزمان». و«الافتقار» هنا يعني «الحاجة إلى الشيء»، كما أنّه يعني «الفقر». فإذا ما اتّخذنا شعر أدونيس وفهمَ هذا الشعر لذاته، الناشئ عن التتلمذ لهولدرلين وهايدغر مقياسًا نقيس به زماننا المجدب، تجلّى فقر زماننا وبؤسه تمامًا من خلال نبذنا للتعاطف والرؤيا الروحانية، فما عادا موضع ثقة عندنا. وما عادت لنا تصوّرات مثالية، لا في مجال السياسة الاجتماعية، ولا في مجال الدين، ولا حتّى في المجال الإنساني، وما عدنا نرجو من الشعر أنْ يحقّق لنا طموحات سامية. وما عدت تلفي في الغرب اليوم، إلاّ نادرًا جدًّا، ذلك النبض الحافز إلى تجاوز هذا العالم الذي نعيش فيه. وربّما كان في هذا خير، وربّما أنّه ممّا تعلّمناه من أيدولوجيات القرن العشرين المشؤومة التي أمّلتنا الخلاص. غير أنّ وجهة النظر هذه تبقى، في الأقلّ، أحادية الجانب. أمّا أدونيس، فإنّ تجاربه المختلفة اختلافًا تامًا تورثه شجاعة التعاطف، تتيح له أنْ ينتصر في شعره وفي مقالاته لمعاصرةٍ أكثر إنسانية ضدّ التبلّد والتعوّد السائدين. فهو يدافع عن ضرورة الكلمة، وعن السبل التقليدية التي تصل بها السامع: الشعر، المئذنة، المنتدى، البرلمان، وذلك ضدّ الاعتبارات النفعية الخالصة التي تهمّ التقني الذي يحوّل كلّ شيء، بما في ذلك الإنسان، إلى موادّ خام وبضاعة. فلأدونيس، بوصفه هذا المستشرف للمستقبل أنْ يقول إنّه يأتي من المستقبل. ففي وصول كلمته، إذ نبيح لأنفسنا أنْ نجري كلام هايدغر على أدونيس، دلالة على المستقبل. أمّا فيما يخصّنا في الغرب فأدونيس يأتي أيضًا من جهة أخرى من العالم، حاملاً أفكارًا وتجارب ينبغي علينا أنْ نتأمّلها وأنْ نحملها محمل الجدّ. ويمكن لنا أنْ نتعلّم كثيرًا من هذا الآخر. يمكن لنا أنْ نتعلّمَ كثيرًا من أدونيس.

# إشكالية النموذج في المسرح المعاصر

## المسرح العربي والمسرح العالمي

مجدي يوسف

كما أنّ لكلّ عصر حقائقه ، فإنّ له أيضًا أساطيره التي كثيرًا ما يضعها في مراتب المسلّمات «البديهيّة» . ولعلّه من بين تلك الأساطير «المسلّم» بها في العصور الحديثة القول بأنّ المسرح ظاهرة غربيّة المنشأ ، حتّى أنّ هناك من يؤسّسون مفهومهم عن «وحدة الأدب الأوروبي» على هذه المسلّمة الأسطورة ؛ فالمسرح عند هؤلاء ظاهرة أوروبية ، إنْ أردت أنْ تستعيرها ، كان عليك أنْ تحافظ على قالبها الغربي ، أو أنْ تتركه على حاله فلا تقربه ولا تتناوله . فإنْ غيّرت في قالبه «الغربي» صار فعلك هذا لا علاقة له بالمسرح ، لأنّ للمسرح قواعد ، كما أنّ لكلّ لعبة قواعدها ، فمن خرج عنها صار يلعب لعبة أخرى .

ومن عجبٍ أنّ بين المروّجين لهذه المقولة الأسطورة باحثين معروفين في اجتماعية المسرح ، ما كان أحراهم أنْ يتحرّزوا من تصديقها بَلْهَ ترديدها . وهم الذين يعلمون أنّ الخشبة الإيطالية – على سبيل المثال – ما نشأت كذلك إلاّ لتلبّي احتياجًا محدّدًا لوضعها على هذا النحو كي تكون في مواجهة مقصورة الملك كراعٍ لها في ظلّ علاقات اجتماعية واقتصادية معيّنة ، وفي إطار مراسم البلاط وقيودها الشكلية . فما الحاجة إذًا إلى هذه الخشبة المصطنعة – مثلاً – بكواليسها وستائرها إذا ما دعا الداعي إلى حفل سمر شعبي ، لا آمر فيه ولا مأمور ، ولا حاكم ولا محكوم ، وإنّما يتساوى فيه الجميع ، عارضون ومعروضٌ عليهم ، أو منتجون للعرض ومتلقّون له ، وإنْ كانوا في لحظة تلقّيهم إيّاه ربّما لا يقلّون عن منتجيه الأصليّين إبداعًا فيه ولا إضافة تلقائية مباشرة إليه؟ ألا تكون «الحلقة» في المغرب العربي ، أو «السامر» المصري أقرب إلى تحقيق تلك المتعة الفنّية التي لا فصل فيها بين إنتاج واستهلاك مسرحي ، إنّما يشتبك فيها هذان المستويان لتصبح أقصى درجات الاستمتاع (الاستهلاك) في قمّة عملية الإنتاج توهّجًا وتلقائيّة ، والعكس بالعكس؟ وكيف يمكن للخشبة الإيطالية بفصلها المصطنع بين الإنتاج (العرض) المسرحي واستهلاكه (تلقّيه) أنْ تفي بهذه الحاجة الطبيعية التلقائية؟ أمِن أجل ذلك لا يجوز «للحلقة» المتأصّلة في المغرب العربي ، أو للسامر المصري – مثلاً – أن يُطلَق عليهما مفهوم المسرح؟!

لست هنا بمعرض التمرّد على التقاليد أو المفاهيم المسرحية السائدة في عالم اليوم ، فهي في تقديري لا تستحقّ شيئاً من ذلك لسبب بسيط ، هو أنّها تقلب الأمور وتعكسها حتّى تتّفق ومعايير الثقافة المهيمنة في عالمنا . ولكنّنا كباحثين ألا يحقّ لنا أنْ نتساءل أيّ النموذجين أكثر تحقيقًا للمتعة في لعبة المسرح : ذلك الذي يفصل فصلاً شكليًا بين مستويَي الإنتاج والتلقّي ، أم هذا الذي يجعل التلقّي أعمق ما يكون انغماسًا في عمليّة الإنتاج الفوري للنصّ ، وإنتاجَ النصّ أشدّ ما يكون تلاحمًا وتداعيًا مع متلقّيه؟ إنّه مجرّد سؤال!

تُرى لو أدرك دعاة فكرة «وحدة الأدب الأوروبي» ، من أمثال كورتيوس ، وآورباخ ، ورينيه فيلك ، إلخ ، أنّ إحدى الدعامات الرئيسية لفكرتهم ، وهي المسرح «الغربي» على هذا النحو الاستهلاكي المتواضع ، إذا ما خلعنا عنه أسطورة تفوّقه المزعوم ، فهل يصرّون على ما يتصوّرونه وحدةً أوروبية في مجال الأدب المسرحي؟ أم أنّهم سيتطلّعون إلى التجارب والنماذج لسائر شعوب العالم ، جنوبيةً كانت أم شمالية ، على نحو نِدّي متكافئ لتعلّم كلّ ما يختلف فيه الآخر عنه؟ لقد تعلّم الجنوب الكثير من تجارب المسرح في الشمال ، ولا بأس من ذلك . ولكنْ ، ألم يحِن الوقت لشعوب الشمال كي تتعلّم ما فاتها من تجارب الجنوب في المسرح والحياة؟

### من أجل مسرح بلا ضفاف

لست أعتقد أنّ ثمّة خلافًا كبيرًا حول القول بأنّه لا يوجد مسرح حقيقي يلعب على نمط قواعد أرسطو وحدها، أو يتمرّد عليها على طريقة المسرح البرختي «الملحمي» وحده. أو يقتصر على تجارب بسكاتور، أو ستانسلافسكي. أو ميرخولد. أو مسرح الشارع، أو المقهى وحده؛ لأنّ كلاًّ من هذه التجارب والتنظيرات المسرحية إنّما صدرت عن أسباب ومعارضات تتّصل بسياق مجتمعي بعينه - كردّ فعل له عن طريق إعادة تشكيل التراث المسرحي، ومن ثمّ كبلورة لتيّار مسرحي مغاير فرضه احتياج اجتماعي محدّد. لذلك فهذه النماذج المسرحية جميعها، على ما بلغته من نتائج مثيرة للتأمّل بقدر ما بُذل في إنتاجها من جهد وطاقة، لا تعدو أنْ تكون، في نهاية المطاف، وليدة الثقافة المجتمعية التي عنها انبثقت بكلّ صراعاتها وجدلها المجتمعي الثقافي الذي كانت من أجله تلك النماذج والخطابات. فإذا كان قد تصادف أنْ كانت في بلاد الغرب لأنّ الأضواء ظلّت مسلّطة عليها طويلاً في العصور الحديثة، ألم يحِن الوقت بعدُ كي يتعلّم أصحاب تلك النماذج المسرحية من تراثات المسرح لدى سائر شعوب العالم التي ظلّت طويلاً بعيدًا عن تلك الأضواء المبهرة؟

ومَن قال إنّها لم تتعلّم على الإطلاق؟ ألم يتعلّم أكثرها تقدّمًا من تراث المسرح في آسيا، مثلاً آرتو من مسرح «بالي» بأندونيسيا، وبرخت من مسرح «النو» الياباني، إلخ.؟ ولكنّها عندما تعيد تصدير ما تلقّته من ثقافات الجنوب إلى بلاد الجنوب لا نلبث أنْ نلمس فيها ملامح الشمال، بل ملامح ثقافات مجتمعية شمالية محدّدة، فكأنّها السائح الغربي المفتون بالعقال العربي يضعه والغُطرة على هامته، ومع ذلك فأنت لا تخطئ سمته الأجنبية ولا خصوصيّته المختلفة. ولا بأس في ذلك، فاستقبال ثقافة من جانب ثقافة أخرى، ولو كانت في المجتمع الواحد بين طبقاته المختلفة، يؤدّي إلى تعديل ذلك الأثر المتقبَّل ابتداءً من اختلاف السياق الثقافي المستقبِل. فكيف والأمر هنا يتعلّق بمجتمعات مختلفٍ بعضُها عن بعض لغويًا وثقافيًا واجتماعيًا؟

لذلك فإنّي أقترح أن يتوافر الباحثون على الدرس التقابلي لهذا التباين الثقافي الاجتماعي الموضوعي حتّى لا يحدث التباس في فهم الإشارات والمثيرات الثقافية الخاصّة في إطار نظام قِيَمي وثقافي مختلف، فبهذا البحث الثقافي يمكن تحويل التداخل (بمعناه السالب) بين الحضارات إلى تفاعل إيجابي بينها، يقوم على الوعي بالاختلاف الموضوعي بين الذات والآخر. دونما محاولة للتمركز حول الذات أو تهميشٍ للآخر، أو الذوبان الرومانسي الهائم به وفيه. بل بالتعامل معه على نحو يجعل إدراك الواقع الثقافي المجتمعي للذات أكثر نصوعًا. ومن ثمّ أقدر على الإضافة إليها وإلى الآخر على حدّ سواء.

### المسرح وإشكالية النموذج

إذا ما عدنا، كما فعل سيسيف، لنطرح على أنفسنا السؤال الذي يبدو بسيطًا: ما هو المسرح؟ وأردنا أنْ نعرفه من لبنته الأولى التي عنها تتفرّع كافة أشكاله وإشكالاته. فهل نخطئ إذا قلنا إنّه نموذج حركي حواري يتّخذ موقفًا فنّيًا، أي غير مباشر، من الطبيعة والمجتمع في سياق تاريخي محدّد؟ وإنّ هذا الموقف يعبّر عن علاقة صراعية بين أفكار سائدة وأخرى مسودة في مجتمع معيّن، تتعلّق في نهاية الأمر بعلاقات الناس بعضهم ببعض في ذلك المجتمع من خلال تناولها لتراث المسرح ونماذجه الخاصّة.

لذلك إذا افترضنا جدلاً أنّ مجتمعًا معيّنًا صار خاليًا من كافة ضروب الصراع أو الاختلاف. فهل يمكن أنْ يوجد فيه مسرح؟ طبعًا ممكن، بل هو ممكن على نحوين متناقضين: إمّا لتأكيد التصوّر، أو بالأحرى الوهم السائد في ذلك المجتمع بعدم الاختلاف، وهو ما نلمسه عادة في مسرح التسلية والاستهلاك الذي عادة ما يُختم العرض بنهاية سعيدة. أو أنْ يكون على العكس من ذلك مسرحًا تنويريًا يسلّط الضوء على المناطق الغامضة والأوهام المعشعشة في أذهان المشاهدين، فيوقظهم ليجعل منهم شركاء في رحلة اكتشاف واقعهم. وفي كلتا الحالتين يتوقّف الأمر على طريقة تناوله ومعالجته لتراث العرض المسرحي ونماذجه. ذلك أنّ تلك الطريقة ذاتها، أو هذا النموذج المسرحي هو في حدّ ذاته موقف من علاقات البشر، تنويريًا كان أو تعتيميًا من خلال تسليط الضوء على أوهام المنخرطين في تلك العلاقة الاجتماعية المحدّدة، أو محاولة تدعيم تلك الأوهام في خطاب مسرحي يعمّقها بدلاً من أنْ يكشفها ويعرّيها. ولكنّنا، ويا لَلعجب، ألسنا نشاهد أحيانًا مسرحًا تقليديًا في أدوات عرضه، في خشبته وكواليسه، بل وأدائه في بعض الأوقات، وهو مع ذلك نقدي تنويري فيما يعالج من موضوعات، يبعث في مشاهديه بذرة التأمّل والتفكير، بل والإضافة إلى ما

يعرضه من قضايا؟ بينما نجد مسرحًا «تجريبيًّا» يلهث وراء أحدث الموضات التي صار معترفًا بها في سياقات مجتمعية ثقافية مختلفة. وغالبًا ما تكون - بالمناسبة - غربية. أو يلجأ إلى التراث الشعبي الخاصّ بمجتمعه وثقافته على نحو محض شكلي فيفرّغه بذلك من فحواه الحقيقية، ويصبح في تجريبيّته الصورية أشدّ ما يكون ابتعادًا عن إشباع حاجات أناسه وقومه إلى الانخراط في لعبة. تفتح أمامهم آفاقًا من الفكر والتأمّل، كانت تبدو من قبل موصدة. قد يحدث ذلك بالطبع. ولكن غالبًا ما يكون المسرح التنويري، ولو انبعث من أحشاء التقليدي، مضيفًا إلى تقنيّاته ومعدِّلاً إيّاها ومغيّرًا فيها كي تلبّي حاجته المتجاوزة لتواصل من نوع جديد. وغالبًا ما يكون المسرح التجريبي المحض في نزعته الصورية محافظًا على أدواته المجرّدة من أيّ معنى، غير قادر على تجاوزها أو مجرّد تطويرها، لأنّه إذا ما تجاوزها أصبح هو نفسه غير ذي موضوع.

وكثيرًا ما يلجأ المسرح إلى التعويض عن تلبية الحاجات الإنسانية البسيطة، على شدّة تعقيدها، بحكم ما مرّت به من تجارب تاريخية غاية في التركيب، كثيرًا ما يلجأ المسرح إلى التعويض عن تلك الحاجات بالانصراف إلى تقنيّات - بالمعنى التكنولوجي للكلمة - في غاية الإبهار للوهلة الأولى، كما فعل، على سبيل المثال، إرفين بسكاتور في مهجره النيويوركي عندما صمّم مسرحًا يحقّق الحلم الأميركي في التفوّق التكنولوجي، وهو ما نال عليه مواطنةً شرفيّة وتكريمًا خاصًّا من بلدية تلك المدينة... ولكنْ، ألم يخطر ببال أحد أنّ ما دفع بسكاتور إلى هذا المسرح التكنولوجي هو إخفاقه في مواصلة تجاربه المسرحية الشعبية التي بذر بذورها في ألمانيا خلال العشرينات؟ ولعلّه من محاسن الصدف أنّ التكلفة المهولة لمسرحه التكنولوجي جعلته صعب التقليد في معظم بلاد العالم التي تعيش شعوبها على استيراد الغلال التي يُصنع منها خبزها اليومي بقروض أميركية غير ميسّرة. ويقابل هذا المسرح التكنولوجي المركّب في غُلواء شكليّته مسرحٌ بسيط كلّ البساطة، شاهدتُه على هامش مهرجان «آفنيون» المسرحي في صيف 1975، وكان للمهاجرين العرب العاملين في فرنسا الوافدين عليها من شمالي إفريقيا، حيث اشترك معهم في هذا العرض الناقدِ للعنصرية مؤيّدون فرنسيّون، من بينهم أُستاذة للفلسفة من جامعة السوربون تدعى مدام كلانسي. كما أنّ هذه الحركة الثقافية نفسها قدّمت من خلال عرض آخر في الطريق العام بمدينة إكس أن بروفنس القريبة من مرسيليا المشاكلَ التي يعاني منها المهاجرون العرب في فرنسا، مستخدمة في ذلك تراث مسرح «الحلقة» المغربية واللغتين العربية المغربية والفرنسية حسب تشكيلة الجمهور المتحلّق حول العرض: فإذا كان من الفرنسيّين، كانت الفرنسية لغة الأداء، وإنْ كان من المهاجرين المغاربة، كان بالعربية ذات اللهجة المغربية، أمّا إذا كان يجمع كليهما أُدِّي، العرض بكلتا اللغتين. هكذا، ومن خلال هذه التجربة المسرحية الإبداعية، تمّ تطعيم المسرح الفرنسي بمسرح الحلقة المغربي، وهو ما يُطلق عليه في نظرية التثاقف المثاقفةُ أو التثقيف العكسي، وأنا أفضّل أنْ يُطلق عليه مفهوم «التفاعل الحضاري الإيجابي» تمييزًا له عمّا أدعوه «التداخل الحضاري» بمعناه السلبي. ولا يقتصر مسرح الحلقة المغربي هنا على مجرّد تطعيم المسرح الفرنسي الحديث بتراثه الفنّي العتيق، وإنّما هو يثريه في الوقت ذاته بحيويّة تلقائية واتّصاله المباشر بحاجات جمهوره الثقافية والاجتماعية، ملبّيًا بذلك ما تتطلّبه تشكيلة جمهوره المتباينة مع كلّ عرض جديد. هكذا تمكّن مسرح الحلقة المغربي من حلّ مشكلة جمود النصّ المسرحي الفرنسي وإعادة إنتاجه بشكل نمطي على الرغم من التغيّر المستمرّ لتركيبة مشاهديه وحاجاتهم الفكرية والتربوية.

## في تهافت هيمنة نموذج مسرحي على آخر

نتساءل بعد هذا العرض: هل من مَخرج ينقذ البشرية من هيمنة نموذج مسرحي على آخر؟ أعتقد أنّ ذلك ممكن إذا ما كفّ الأكثر بأسًا عن محاولة فرض نماذجه الثقافية الخاصّة به كي تعمّم على خصوصيّات ثقافية اجتماعية مختلفة عنه موضوعيًّا، سواء استعمل في ذلك أسلحة الترغيب أو استعمل أسلحة الإبهار... ذلك أنّه إذا ما توفّرت أدوات التحليل التقابلي الدقيق بين الذات الثقافية الاجتماعية وذوات الآخرين، وتحقّق التخلّص من آثار الانبهار بالآخر أو التوحّد بنماذجه على حساب الذات، أو رفضه المسبّق والتهوين من إنجازاته للوهلة الأولى، أمكن الاستفادة غير التقليدية بمنجز نماذج الآخر المسرحية لدفع الوعي بخصوصية الأشكال المجتمعية الثقافية للذات. أضرب لهذا مثالاً بالاستيعاب الإبداعي حقًّا لمسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» لبرتولت برخت في مصر عام 1971 بمدينة

دمياط في أقصى شمال دلتا النيل . كان هدف يُسري الجندي ، المؤلّف المسرحي الشاب آنذاك ، في مقتبل السبعينات ، أنْ يكشف عن الآليات التي كان يعاني منها عامّة الناس في مدينة دمياط من خلال تسلّل بعض الإقطاعيين المخضرمين إلى صفوف الاتّحاد الاشتراكي آنذاك لاستغلال شعب المدينة وتحقيق مآربهم الخاصّة .

وقد وجد يسري الجندي في مسرحية برخت «السيّد بونتيلا وتابعه ماتي» نموذجًا مقارنًا صالحًا للاستعمال لتحقيق الأثر التنويري الكشفي الذي يهدف إليه . ولكنّه كان واعيًا في نفس الوقت للاختلاف الموضوعي الكبير بين العلاقات الاجتماعية في مدينته عام 1971 ، والسياق الخاصّ بالعلاقات الاجتماعية في فنلندا كما قدّمتها مسرحية برخت . لذلك فقد ألّف مسرحية جديدة عنوانها «بغل البلدية» إشارة منه إلى المثل الشعبي المصري : «اللي يسيبه الميري يتمرّغ في ترابه» . أمّا الشخصية الرئيسية التي يشير إليها عنوان المسرحية ، فهي لإقطاعي سابق لثورة 1952 يُدعى الأباصيري ، تمكّن من التسلّل إلى الاتّحاد الاشتراكي بعد ثورة 1952 في دمياط والتعاون مع العناصر الانتهازية فيه لتحقيق مآربه الخاصّة على حساب الأهالي . ومع أنّ هذه المسرحية استفادت من تمثيلية «بونتيلا» لبرخت ، فإنّ يسري الجندي تعامل مع نصّ برخت المترجم إلى العربية بحرّية كبيرة ، مغيّرًا ومبدّلاً ومنقصًا ومضيفًا إلى شخوص المسرحية تبعًا لحاجات التنوير في مجتمعه المحلّي بدمياط ، وليس امتدادًا أو تطبيقًا للأصل البرختي على أهل مدينته ! وهكذا كان نجاح مسرحيّته كاسحًا ، على الرغم من بساطة الإمكانيّات المادّية لعرضها . فقد نالت جائزة مسرح الأقاليم ، وانتقل العرض إلى مختلف مدن الدلتا حتّى قضّ مضاجع الانتهازيين في الاتّحاد الاشتراكي آنذاك . فقد أوقفوا عرضه متّهمين إيّاه بأنّه برختي مستورد ، أي عكس ما كان عليه تمامًا ! كان نجاح هذا العرض على هذا النحو الساحق ، على الرغم من أنّه لم يتكلّف شيئاً يذكر ، لأنّه ارتكز على خصوصيّة الإشكالات المجتمعيّة في موقعه المحدّد : دمياط ، وليس على «عالمية» موهومة لأيّ نموذج تابع من خصوصيّات مجتمعية ثقافية مختلفة . ومع ذلك فهو قد استفاد وتفاعل مع نموذج مسرحية «بونتيلا» لبرخت ، ولكن بما يجعل نموذجه النابع من سياقه الخاصّ أكثر نصوعًا وقوّة واستقلالاً .

في مقابل هذه التجربة الفرديّة التي لو استمرّ فيها يُسري الجندي لجعل القاهريّين يخفّون إلى دمياط لمشاهدة عروضه ، بدلاً من أنْ يرحل هو من دمياط إلى القاهرة ليصبح في دائرة الضوء كسواه من الفراشات الملتفّة حول مصابيح العاصمة .

في مقابل هذه التجربة الفريدة في غناها في تاريخ المسرح المصري العربي الدمياطي المعاصر ، نجد تهافت تجربة عرض مسرحية برخت «دائرة الطباشير القوقازية» على خشبة المسرح القومي في القاهرة عام 1968 . فعرض «دائرة الطباشير» لم يكن مستخلصًا من خصوصية الحاجات الثقافية المجتمعية لأهالي القاهرة آنذاك ، وإنّما كان يقدّم ترجمة مسرحية «أمينة» للنصّ البرختي ، وإنْ كانت بعيدة عن هموم الجمهور القاهري واهتماماته الملحّة ، وذلك بعكس العرض الذي قُدّم في القاهرة أثناء الستّينات لمسرحية برختية أخرى هي «إنسان زتشوان الطيّب» . فقد قُدّمت تحت عنوان شعبي هو «الإنسان الطيّب» ، وعندما رأى صلاح جاهين ، الفنّانُ المبدع الذي قدّم ترجمة عربية رفيعة لأغاني هذه المسرحية ، أحدَ المشاهدين متوجّهًا بعد مشاهدته العرض إلى شبّاك التذاكر سأله : ولمن تبتاع تذكرة جديدة؟ فقال له المشاهد ، وكان مواطنًا بسيطًا : «لأمّي ، حتّى تعرف أنّه لا يمكن أنْ يكون الإنسان طيّبًا في ظلّ مجتمع لا يعرف الرحمة ولا الشفقة» .

وبعدُ ، فهل يوجد مسرح عالميّ حقًّا؟ في رأيي ، لا يوجد مسرح عالمي ، وإنّما يوجد ضرب من هيمنة بعض المودات ، أو قل : النماذج المسرحية ، على سواها من الظواهر والنماذج التابعة من ثقافات مختلفة ، يقع معظمها خارج دائرة الضوء المسلّط على تجارب المسرح في الشمال ، وإنّ هذه النماذج المسرحية التي يُطلق عليها لقب العالمية ترويجًا لها ودفعًا لتقليدها ، ليست في الحقيقة إلاّ خاصّة بإشكالات ثقافات مجتمعيّة محدّدة .

ما العمل إذاً؟ هل نتقبّل تلك المودات المسرحية على ما هي عليه ونسعى إلى ملاحقتها ، أم نقاطعها وننطوي على أنفسنا يجترّ كلّ منّا ثقافته الخاصّة؟ لا هذا ولا ذاك . لا داعيَ لأنْ نترك تلك المودات أو النماذج المسرحية تهيمن على إبداعنا الذاتي ، كما أنّه لا داعي لأنْ نتجاهل الدروس المستخلصة من كلّ منها على نحو مقارن ، أي ابتداءً من الوعي بالاختلاف الثقافي بينها وسياق كلّ منّا الخاصّ .

سؤال أخير : كيف تكون هناك عالمية حقيقية لمسرح لا

يهيمن فيه نموذج على نموذج مسرحي آخر؟ إجابتي المقترحة: بأنْ تتألّف هذه العالمية من تفاعل النماذج المسرحية النابعة من خصوصيّات ثقافية مجتمعية مختلفٍ بعضها عن بعض، جنوبها مع شمالها، وشمالها مع شمالها، وجنوبها مع جنوبها، على نحو ديمقراطي تتساوى فيه تلك النماذج في تفاعل بعضها مع بعض، وفي حظّ كلّ منها من الضوء المسلّط عليها، ليراها الجميع في عالمنا. هكذا يمكننا أنْ نصنع عالمية جديدة للمسرح، تمثّل نموذجًا للإثراء والإضافة المتبادلة القائمة على الوعي التقابلي بين الثقافات والمجتمعات، ذلك الاختلاف الإيجابي الموضوعي بين الثقافات والمجتمعات الذي هو خليق بأنْ يحقّق ازدهارًا للإنتاج والتلقّي المسرحي، ومن ثمّ إلى ازدهار الإنسانية وإمتاع البشر جميعًا.

# حرّية الكلمة

## لِمَ ما نزال في حاجة إلى اتّحاد الكتّاب؟

أولريش غراينر

بلغ الاتّحاد الدولي للكتّاب(1)، والذي يضمّ شعراء، وكتّاب مقالات، وروائيين، في الخامس عشر من أكتوبر عام 2000 الثمانين. أمّا اتّحاد الكتّاب الألماني، وهو واحد من بين مئة وأربعة وثلاثين اتّحادًا في العالم، والذي اجتمع في شهر مايو بإيرفورت، فأُتيح له أنْ يحتفل بعيد ميلاده الثالث. ومع أنّ المؤتمر جاء هادئًا، خلافًا لما كان عليه الحال في الفترات الأخيرة، فكأنّ انقسام الألمان على أنفسهم أغفى في إيرفورت اللطيفة الغارقة في أشعّة مايو الساطعة، إلاّ أنّه لم يكن في المؤتمر ما يدعو للاحتفال البتّة. وكان اتّحادا الكتّاب الألمانيان، في الشرق والغرب، اتّحدا في نوفمبر من عام 1998 بعد عذابات فظيعة، وبعدما انسحب منهما عدد من الكتّاب المهمّين. فعمر اتّحاد الكتّاب الألماني قصير كلّ هذا القصر، طويل كلّ هذا الطول. وممّا لفت النظر في الاجتماع أنّ الصراع القديم ما بين الخصوم والمناصرين لجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقًا، وما بين اليساريين والليبراليين في جمهورية ألمانيا الاتّحادية لم يحدّد مجرى الحديث إلاّ قليلاً. وانقطع مجرى الكلام مرّة، عندما قام إيريش كولر المهدّد بالاستبعاد من الاتّحاد، وهو الذي كان يتجّسس على الأديب كلاوس شليزنغر، مثلاً، وظلّ حيًا بعد وفاته، وقال ما معناه إنّه، وإنْ كان عمل للمخابرات الألمانية الشرقية، لكنّه إنّما فعل ذلك لمصلحة الجميع. فَنُبّه بنبرة تكاد تخلو من الانفعال إلى أنّه، وإنْ حقّ له أنْ يرى الأمر كذلك، إلاّ أنّ وجوده في اتّحاد الكتّاب في غير موضعه، باعتباره المكان الذي يدافع فيه الناس عن حرّية الرأي. ولم يرض كولر بالاستقالة من الاتّحاد، في كلّ حال، وسيُنظر في أمر استبعاده بعد دراسة ملفّات المسألة دراسة أوفى.

وإذا ما نظرتَ إلى الأمر اليوم، وجدتَ أنّ من دواعي الأسف والإشادة في وقت معًا أنْ جاهد أعضاء اتّحاد الكتّاب الألماني جهادًا طويلاً مضنيًا للحفاظ على النزاهة الثقافية، وذلك في وقت لم يعد فيه الجمهورُ المستعدّ للنسيان مهتمًا منذ حين بعيد بهذه البضاعة القديمة. فأساء هذا إلى

(1) PEN

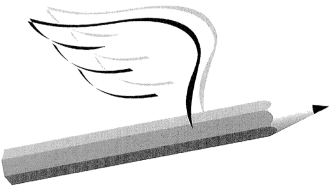
سمعة اتّحاد الـكتّاب ؛ إذ بدا للناس مجرّد مجموعة من الأشخاص المتشاجرين ، فتساءل بعض الناس : ما الحاجة إلى اتّحاد الـكتّاب إذًا؟

نعم ، ما الحاجة؟ أجاب مؤتمر إيرفورت على هذا السؤال إجابة رائعة . فحرّية التعبير بضاعة نادرة في العالم جميعه ، وهي لا تتزايد إلاّ بالاستخدام المتواصل . ولجنة «الـكتّاب المسجونين» المنبثقة عن اتّحاد الـكتّاب الدولي تصدر دوريًا تقارير عن الـكتّاب ، والناشرين ، والصحفيين الملاحَقين . ففي العام الماضي تعرّض 708 من هؤلاء للقمع والإرهاب ، وتخلّص خصومهم من واحد وثلاثين منهم على نحو من الأنحاء ، واعتُقل مئة وخمسة وخمسون . ويبذل اتّحاد الـكتّاب الألماني جهدًا كبيرًا للتعريف بهذه الحالات وللضغط على الملاحِقين ضغطًا كان ذا نفع في غير مرّة . ثمّ إنّ اتّحاد الـكتّاب تعاون مع الحكومة الألمانية في وضع برنامج للكتّاب المنفيين ، مدعوم بنصف مليون مارك ، يوفّر لستّة كتّاب ملاحَقين سكنًا ودعمًا . فإذا ما كان يومًا لعبارة «التعويض» (من الأضرار التي تسبّبت بها النازية في الحرب العالمية الثانية) مغزى ، فهنا يمكن للألمان الذين لاحقوا كتّابهم يومًا أنْ يبدوا لسواهم تعاضدًا نظيرَ ما كان الـكتّاب الألمان الملاحقون لَقَوه من مساعدة .

وهكذا يرجع اتّحاد الـكتّاب الألمان على نحو دؤوب وفي عناء إلى مزاولة مهمّته . وما كان ذلك ليتيسّر له لولا رئيسه ، الإيراني سعيد ، المولود عام 1947 ، المقيم بألمانيا منفيًا منذ خمسة وثلاثين عامًا . ولا يَنْظم سعيد شعرًا رائعًا بالألمانية وحسب ، وإنّما هو ، في الوقت عينه ، رجل حكيم ومعتدل . فعندما يدعو لحرّية الـكلمة ، يسمع الناس له . وقد قال في إيرفورت : «نحن الذين نعيش في حرّية ، دون أنْ يرجع الفضل لنا في ذلك بالضرورة ، ينبغي علينا ألاّ نفقد موهبة السمع» . ويعني ذلك أيضًا أنّ اتّحاد الـكتّاب الألماني ينبغي ألاّ ينشغل بجروحه عن الجروح الأعمق التي يعاني منها الآخرون .

وترجع هذه المهمّة التي يرعى بها اتّحاد الـكتّاب جروح الآخرين كذلك إلى أنّه يجب عليه أنْ ينسى جروحه الخاصّة . ولعلّ هذا يفسّر قلّة انشغاله بمسائل السياسة اليومية ، والتي يأخذها عليه بعض الناس . ويقول الأمين العامّ للاتّحاد ، يوهانو شتراسر ، في ذلك : «إنّ القدرة على الغضب قد وهنت» . ولـكنْ ، ما نفع أنْ يدلو اتّحاد الـكتّاب بدلوه في التعليق على كلّ فضيحة سياسية ، كما كان يفعل سابقًا ، خصوصًا وأنّ اتّحاد الـكتّاب ليس هيئة ذات هويّة واحدة . فهو ناد يضمّ أفرادًا متناقضي التفكير والـكتابة ، لا يجمعهم سوى شيء واحد : أنّهم لا يستغنون عن الحرّية ؛ إذ هي السبيل الذي يكفل لهم أنْ يناقض بعضهم بعضًا تفكيرًا وكتابة . وما من شكّ في أنّه يجدر بالاتّحاد أنْ يشتغل بحرّية الرأي في هذا البلد . فمع أنّ الـكتّاب لا يُعتقلون ولا يُعذّبون هنا ، إلاّ أنّه ليس لأحد أنْ يزعم أنّ وسائل الاتّصال الرأسمالية الماضية في التوسّع هي ضمانة لحرّية الرأي .

المصدر : صحيفة دي تسايت DIE ZEIT ، بتاريخ 2001/5/17



# صيانة الورق وترميمه
## حرفة جديدة تقتضي صبرًا ودقّة

كلاوديا غودريان

يوم فاض نهر أرنو في نوفمبر من عام 1966، وخرّب كمّيات هائلة من الأعمال الفنّية بفلورنسا، أصيب عالم الفنّ بما يشبه الصدمة. فقد تضرّرت الأعمال الفنّية بدرجات متباينة بعدما غرقت في حمّام الوحل الذي خلّفه النهر. أمّا التماثيل الرخامية والبرونزية فقد أمكن عرضها بعد غسلها بالماء غسلاً جيّدًا. ولكنْ، ماذا كان حال الرسوم، واللوحات المنقوشة على المعادن، والخرائط القديمة للأرض والسماء، والمخطّطات الرقيقة بالطباشير الحمراء التي صمّمها رفائيل وميكالنجلو. والتي كانت محفوظة في الخزائن؟ فما انقضت ساعات على الطوفان حتّى كانت هذه أصيبت بالبقع الناشئة عن الرطوبة، والتصق بعضها ببعض، وتعفّنت، وصارت – بعدما أصبحت في أكثر الأحوال كالطعام المهروس – أكلاً سائغًا للجرذان والفئران، والحشرات الآكلة للورق، وسواها من الحشرات، لتفتك بها آخر الأمر البكتيريا والفطريات. وما كان يجدي الترميم إزاء هذا التلف السريع، وما كان ثمّة من الطرق الفنّية، والمعرفة العلمية، والخبراء بسبل علاج الورق التالف سوى قليل. وهكذا، نشأ عن تلك الكارثة الفنّية في مقاطعة توسكانا، اضطرارًا، باب جديد من أبواب الاختصاص: ترميم الورق، والرسوم، والكتب.

فصرت تجد اليوم، إلى جانب ترميم الأثاث واللوحات الزيتية، ترميم الورق وقد صار بابًا مستقلاً من أبواب الترميم، فيعجب الناس لذلك، بل إنّهم يعجبون إنْ هم علموا أنّه يمكن ترميم الورق ابتداءً. وردًّا على كارثة الأرنو، أعدّ الأستاذ أوتو فيشتر بفينا دروسًا في ترميم الورق بأكاديمية الفنون التشكيلية، يتدرّب الدارسون فيها على العناية بوثائق المكتبات والمتاحف الكبيرة، وبوثائق المجموعات العامّة والخاصّة، وكذلك على التدخّل في الأزمات التي تقتضي ذلك. وقد صار بألمانيا اليوم ما يقرب من ثلاثمئة وثمانين مختصًا بترميم الورق والكتب.

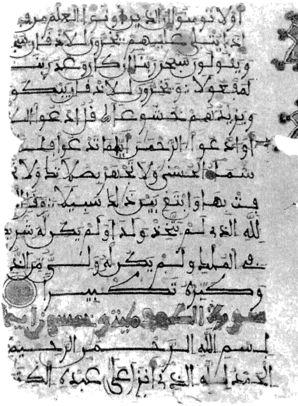
وفي يينا، حمى المرمم غونتر مولر في أوائل الستّينات الكنوز المفتّتة بمكتبة الجامعة من التلف، بأنْ كان يلصق على الورقة المهترئة من وجهيها ورقًا مقوى عليه طبقة من الجلاتين، ثمّ يشقّ الورقة المراد ترميمها، ويُدخل فيها، تقويةً لها، ورقًا خاصًا بالغ الدقّة، ويلصق الورقة القديمة به من الوجهين بالصمغ، ثمّ يفكّ الورق المقوّى ذا الطبقة الجلاتينية من الخارج. واخترع بذلك طريقة يينا في شقّ الورق، فكانت تجديدًا ثوريًا في ترميم الورق، استُخدم أوّل الأمر لترميم مخطوطات باخ، من أجل التخفيف من أثر اهتراء ورقها بفعل الحبر. وتتطلّب هذه الطريقة ممارسة يومية تقريبًا ومهارة بالغة، غير أنّها طريقة ناجعة في ترميم الورق البالغ من الاهتراء مراحل بعيدة.

وكان من معارف غونتر مولر أستاذٌ في اللاهوت بجامعة يينا اسمه هورت باينتكر، وكان جمّاعة للكتب، شغوفًا بها. وكثيرًا ما كان يرافقه في زياراته لمولر ابنه كريستيان. ويوم رأى الابن عمل مولر استقرّ عنده أمر المهنة التي ينوي العمل بها مستقبلاً. فتعلّم أوّل الأمر مهنة تجليد الكتب بفايمار، وفيها أيضًا صار مرمّمًا للكتب. وهو يملك اليوم مع روت هينريكس معرضًا لترميم الكتب والرسوم بهامبورغ.

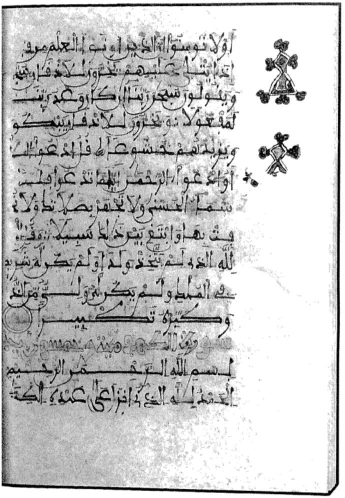
أمّا الدنماركية روت هينريكس، فقد أدّت بها فأرة إلى امتهان الترميم. فقد كانت تعمل أثناء دراستها في معرض فنّي، ولمّا همّت يومًا بأنْ تري زبونًا رسمًا لميرو لحظت أنّ فأرة قد كانت قضمت طرف اللوحة، فأفضى بها غضبها على تلك القارضة الصغيرة إلى الرغبة في القدرة على ترميم الورق. وبعد ذلك

مخطوطة قديمة، شديدة الاهتراء بفعل الزمن والديدان، قبل أن تُرمَّم بمركز العناية بالمجلّدات الذي بمدينة لايبتسيغ

مصحف قبل الترميم : أوراقه ، كهذه ، مهترئة ومنفصلٌ بعضها عن بعض . . .



بسنوات ، بفينا ، تتلمذت للأستاذ فيشتر في عمل الزوايا للورق ، وفي ألف طريقة وطريقة أخرى في ترميم الورق .
وإنْ نظرت إليها وهي تعمل ألفيتَ الأعمالَ الفنّية أمامها على الطاولة المضاءة ، نُزِع عنها إطارها والزجاج الحامي لها . أو تراها لابسة قناعًا للتنفّس ، وقفازات مطاطية ، وفي كثير من الأحوال نظّارة ذات عدسات مكبّرة ، منكبّة على العمل الفنّي ، تزيل في عمل يدوم أيّامًا ما لحق به من تلف ، قد يكون ناشئًا عن انصباب القهوة عليه ، أو عن تثنّي زواياه من الحفظ في الأدراج ، أو عن مزق أصابه . وأحيانًا تجد الأعمال الفنّية المرسومة على الورق راحت قطعًا صغيرة متفرّقة ينبغي على المرمّمة تجميعها وإعادتها إلى حالتها الأوّلى .
ولكنْ ، ما غاية المرمّم من الترميم؟ متى تكون الورقة قد عادت إلى «حالتها الأولى» ؟ يذهب المرمّمون في هذه المسألة مذاهب شتّى ، ثمّ إنّهم يديمون التطوير والتعديل في فهمهم لها . ففي حين يرمي بعض المرمّمين إلى ردّ الشيء المرمّم جديدًا ، أو ما يحسبون أنّه حالته الأولى ، يرى آخرون ، ومن بينهم هينريكس وباينتكر ، أنّه من حقّ العمل الفنّي ، في المقام الأوّل ، أنْ يتقادم تقادمًا طبيعيًا . وهما يأخذان بالحسبان بعدُ أنّ وليام ترنر وهورست يانسن ، مثلاً ، كانا يؤثران استخدام ورق قديم عَلته الصُفرة لقِدمه .
أمّا إنْ تلف من العمل الفنّي جزء ، ولم يكن ثمّة أصل يُرمّم العمل بموجبه ، فيذهب المرمّمون في أمره مذهبين . بعضهم يرمّه بحسب ما أتيح له من خبرة ، وبعضهم يستخدم الطريقة المستعملة في ترميم الرسوم الجدارية : يلوّن الجزء الناقص بما يتّفق مع لون العمل الأصلي ، بحيث لا يحسب الناظر من بعيد أنّ العمل في حاجة إلى إصلاح . أمّا الناظر من قرب فيلحظ أنّ المرمّم استخدم عامدًا الريشة استخدامًا مختلفًا ، فتبدو اللوحة متجانسة ، ويبقى موضع عمل المرمّم بيّنًا في الوقت نفسه . ولا يزيد عمرُ هذا الفهم على خمسة وعشرين عامًا ، فأنت تجد في السبعينات بعدُ أنّ الأعمال الفنّية كانت تُبيّض كأنّها الثياب المغسولة .
فإذا ما أخذنا لوحة ميرو التي قضمتها أسنان الفأرة مثلاً ، فإنّ الأساس في الترميم هنا هي الأوراق التي لدى مرمّم الصور : فتجد لديه الأدراج ملأى بأنواع الورق ، بعضها في لفائف ، وأخرى في أطباق ، منها الورق الياباني الدقيق كدقّة نسيج العنكبوت ، لا يزيد وزن المتر المربّع منه على سبعة غرامات ، ثمّ تجد ورقًا إنكليزيًا مصنوعًا صناعة يدوية كهيئة الخِرَق ، كالذي كان مستخدمًا في كتابة المخطوطات في القرون الوسطى .
من اللافت للنظر أنّ كثيرًا من أنواع الورق من أصل ياباني ، ومعروف أنّ اليابان تصنع الورق منذ ألفي عام . ولم يصل اختراع «الورق» إلى أوروبا إلاّ في عام 1390 ، مستوردًا حينها من إسبانيا . وظلّت الناس في بلادنا تكتب حتّى ذلك الوقت على الرقّ ، على جلد الحيوان المحفوظ باستخدام الجير ، والمعالج بطريقة خاصّة كي تثبت الكتابة عليه . وكانت أطباق الرقّ تجمع معًا على هيئة الكتب . أمّا الورق فمادّة مؤلّفة من ألياف ، هو في أصله خيش ، أو كتّان ، أو قنّب ، يُعالج بحيث تُستخلص الألياف منه . ومنذ القرن التاسع عشر بُدئ كذلك باستخدام طريقة تنعيم الخشب ، «فيُنعّم» الخشب بإضافة موادّ كيمائية إليه بحيث تُفصل الألياف عنه ، وتجمع على هيئة كتلة ، هي الورق .
فيتناول المرمّم الآن من مجموعة الأوراق التي لديه قطعة تشبه



. . . المصحف بعد الترميم والتجليد
بمركز العناية بالمجلدات في لايبتسيغ

الورقة التالفة المراد ترميمها، وتوضعان معًا على المنضدة المضاءة. ويتتبّع المرمّم بفرشاة زجاجية مغموسة بالماء معالم التلف في الورق، ثمّ يبدأ باستخدام المشرط في التخفيف من سماكة الورق الجديد ليناسب مكان التلف، فتنشأ بذلك صورة معكوسة لزاوية الورق التالفة، ويمكن لألياف الورق الجديد والقديم أنْ يتّصل بعضها ببعض بعد أنْ أصبح الجديد منها مكمّلاً للقديم. أمّا إنْ لم يكن العمل دقيقًا فينشأ عن ذلك تكوّر في الورق. ثمّ يُجعل قسما الورق واحدهما على الآخر، ويلصقان معًا بغراء مصنوع من القمح قابل للانحلال في الماء، فلا يعود الناظر إلى القسمين قادرًا على التمييز بينهما. أمّا عن الزمن الذي يقتضيه هذا العمل فتقول روت هينريكس «أنا أعرف ناسًا قد يعملون على إصلاح شقّ في الورق أيامًا، وذلك بحسب درجة التلف فيه». وللناس أنْ تعجب، في كلّ حال، إنْ هي علمت أنّ المرمّمين قادرون اليوم حتّى على سدّ الثقوب في الورق. وقد شبّهت مرمّمة يابانية عملها يومًا بعزف الموسيقي على آلة منفردة؛ لأنّ الناس يتنبّهون إلى التفاصيل جميعها في العزف، لا محالة. فليس يمكن لمرمّم الورق أنْ يجري الرتوش كما يفعل مرمّم اللوحات الزيتية، فكلّ إصلاح للبقع يجري على الورق نفسه، ولا يمكن طلاء مكان الإصلاح بعد ذلك. أمّا إذا تعرّض الرسم على الورق للتلف، وأُريد إصلاحه، فينبغي عندها أنْ يعقب الخطوة الأولى، إصلاحَ الورق، الخطوةُ الثانية، وهي إصلاح الرسم نفسه. ويكون ذلك بتتبّع النقاط في الرسم نقطة نقطة باستخدام فرشاة خاصّة. وحتّى الخطوط الكبيرة في الأصل تكمّل بهذه الطريقة على نحو بطيء جدًا.

ثمّ إنّ المرمّمين يعملون كذلك في مجال الوقاية من التلف. فهم يهتمّون بأمر المجموعات الفنّية كي يمنعوا التلف من الحصول ابتداءً. فهم يقدّمون النصح، مثلاً، في طريقة حفظ اللوحات بين موادّ متحفية مناسبة. ففي كثير من أطر اللوحات المصنوعة في الخمسين السنة الأخيرة ثمّة قنبلة موقوتة: فقد استُخدم في صناعة الأطر لكثير من اللوحات ورق صمغي مشتمل على موادّ خشبية وحمضية، أي ورق مقوّى مصنوع من مادّة خشبية. فينشأ عن ذلك تراكم الخَشْبين عند نهايات الورق الصمغي، والخَشْبين هو الجزء الصمغي من الخشب، وهو يفضي إلى تلوّن نهايات الورق باللون البنّي. وفي أثناء ذلك يمضي الحمض في تحليل وجه الورقة، وينتقل، وهنا موضع الخطر، من الورق الصمغي ومن ظهر الإطار إلى الورق الذي رُسمت عليه اللوحة، وهو خال أصلاً من الحمض. ففي عشر سنوات وحسب يسوء حال الرسوم والمطبوعات القديمة، بعد أنْ تكون ظلّت، في العادة، سليمة قرونًا عديدة.

ولنعد إلى الحديث عن صدمة فلورنسا التي كنّا بدأنا الحديث بها: فقد صارت دراسة ترميم الورق تخصّصًا جامعيًا، في جامعات مثل شتوتغارت، وكولونيا، وبرن، وفي وقت غير بعيد في هيلدسهايم كذلك. هناك يعلّم العارفون بالأمور أسرار إنقاذ الورق لمرمّمي الورق من أبناء الأجيال القادمة.

المصدر: صحيفة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ Frankfurter Allgemeine Zeitung بتاريخ 98/8/15

# قتل الذات والآخر

لم يفاوض أصحاب تفجيرات نيويورك وواشنطن، ولم يعرضوا مطالب، ولم يوجّهوا رسالة، ولم يذكروا حتّى مَن هم وما هي قضيّتهم. كلّ ما فعلوه هو القتل، القتل من دون أيّ تبرير فكري أو سياسي. القتل، لا كوسيلة، بل كغاية. لم يتركوا أثرًا، ولم يذكروا سببًا، واحتالوا لإخفاء القاتل ومحو الأدلّة تمامًا كما يحصل في جريمة عادية. يخسر العنف بالتدريج مبرّره التاريخي ويتحوّل إلى مجرّد عدوانية وإلى درجة التماهي بالجريمة، الجريمة العادية ولو بأحجام عملاقة. لم يوجّه القتلة رسالة ولم يفسّروا شيئاً. كانت جريمة ضدّ أنفسهم وضدّ أبرياء وضدّ عرب ومسلمين محتملين، فأيقنوا أن ليس من لغةٍ بينهم وبين أحد. ليس بينهم وبين العالم سوى المشهد النووي الذي أذهل الجميع.

ما حصل في نيويورك وواشنطن بدا تحقيقًا لطموح مخيف، طالما ظهر في أفلام أميركية: طموح جريمة كونية وقدرة فرديّة على تهديد العالم. والأرجح أنّ القتلة، أيًّا كانوا، سعوا إلى أن يعلنوا في مشهد لا يُنسى زوال العالم. المنتحرون هذه المرّة، أيًّا كانت أسبابهم الفكرية، كانوا مجرّد منتحرين... لا شكّ أنّهم جعلوا موتهم الخاصّ مقياسًا، جعلوا من موتهم الخاصّ عامًّا ومطلقًا. لم يبالوا بمن معهم في الطائرة، سواء أكانوا قريبين أم كانوا بعيدين. كان الموت بحجم أسطوري هو الغاية. الموت والنهاية الكارثية للعالم. الأرجح أنّ اقتران الانتحار بالموت الجماعي أساسي. تحويل الموت الشخصي إلى مقبرة جماعية أو جرّ العالم كلّه إلى المقبرة الخاصّة. وفي نظر الكثيرين، ربّما لا تصل المسائل في لحظة توتّرها الأقصى واستحالتها إلى غير ذلك. بالنسبة لكثيرين، لا تعني العولمة سوى الطرد النهائي واحتلال أيّ هامش كان. لا يعني التطوّر العلمي والتقني الذي لا يمكن بلوغه سوى البقاء خارج الحياة. بالنسبة للكثيرين، ليس العالم اليوم سوى آلة طاردة وكوكب طارد. إنّهم يوازون موتهم الخاص بموت العالم كلّه، ويعلنون ذلك في انتحار مشهدي، انتحار كوني.

حين تصاب جماعات صغيرة وشيع باكتئاب، أو أن يتحوّل الاكتئاب إلى بسيكوز جماعي، فأمرٌ مخيف إذا كان من خصائص الاكتئاب امتصاص الآخر إلى درجة قتله داخل الذات بالانتحار. فإنّ هذا ما نلاحظ في الأحداث الأخيرة: قتل الذات وقتل الآخر يتمّان معًا وفي عمل واحد بحيث يتحوّل الحدث إلى نوع من استعراض انتحاري، أو انتحار عمومي. في هذه الحال، فإنّ التاريخ نفسه لا يبتعد على أن يكون موتًا. موت الذات والعدوّ. موت الأنا والآخر. المسائل نفسها تتحوّل إلى موت، وليس من مستقبل ولا غاية أخرى. هل نحن في اللحظة الصفر التي تشعر فيها شيع وأقلّيات بأنّها باتت نهائيًّا بلا عالم ولا مستقبل، وليس لديها سوى موتها، تحوّله إلى قنبلة لتفجير العالم.

ليست مخيّلة إجرامية بالطبع هي التي قادت سينمائيين إلى تصوّر تدمير نيويورك، وغالبًا على أيدي أفراد توصّلوا نوعًا ما إلى مفاتيح القوّة. لم تكن مخيّلة إجرامية، لكن حدسًا مبكّرًا بأنّ من غير الممكن احتكار القوّة والسيطرة عليها وعزلها نهائيًّا عن الأفراد. سيتكلّمون كثيرًا عن استرخاءٍ أمني، لكنّ أمرًا كهذا، كما نعرف، قابل للتكرار في كلّ حين. إنّ جنون القوّة لن يبقى بمنأى عن أفراد وشيع. وربّما لا يكون بعيدًا الزمن الذي يتسنّى فيه لأفراد أو عُصَب امتلاك قنابل نوويّة. لم يوجّه المرتكبون رسالة لأنّهم ما عادوا يملكون لغة مع العالم، كلّ العالم. لكنّ الجواب لم يكن دائمًا في المستوى. إنّ الجرح القوي الأميركي ليس جوابًا ملائمًا. نفترض، بنفس اللغة التي استعملتها الصحافة العالمية، أنّ القتلة استهدفوا رموز القوّة الأميركية في المركز التجاري والبنتاغون. لكن، من غير المفهوم أن نسمع فقط تألّم القوّة الأميركية وتهديدها. من غير المفهوم أن تحتكر الوطنية الأميركية مسألة في هذا الحجم. العالم المرتاع من أقصاه إلى أقصاه لم يهبّ بالطبع للدفاع عن القوّة الأميركية. ما عنانا هو مئات الركّاب الذين تحوّلوا إلى قنبلة حيّة. ما عنانا هو آلاف الناس الذين تحوّلوا في لحظة إلى طحين بشري. عنانا ترك العالم ساعات تحت سيادة الموت، وتفتُّت القوى المالية والعسكرية إلى أفراد مرعوبين مهانين. ما عنانا هو وصول السجال إلى حدّي الانتحار أو القتل، والخطر في أن يعود العالم «كوكبًا للقرود» – هكذا عنوان فيلم أميركي – ما عنانا هو اكتشاف الأميركيين بشرًا وإخوة وأفرادًا، لا مجرّد «رموز للقوّة»...

ليست حربَ حضارات وليست حربًا، إنّها عنف عصابات على شعبها وعلى الآخرين. عصابات عنيفة وعدوانية ومحصورة ومحاصرة. ولم تحسن ضرب ضربتها لولا تعميم القوّة وثغرات النظام الأمني والاجتماعي. لم تضرب بقوّةِ جيشٍ، ولا بقوّة شعب ولا قوّة جماعة، ولا قوّة دين، بل بقوّة أفرادٍ قلائل يوازون موتهم بموت العالم كلّه. أفرادٍ قلائل منقطعين عن مجتمعاتهم وشعوبهم، ويضربون من دون أن يوجّهوا رسالة. ذلك أنّ عملهم الوحيد والأساسي هو الموت.

**عبّاس بيضون**

المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT، بتاريخ 2001/9/20

# الحوار هو الحلّ

عمليّات نيويورك وواشنطن الإرهابية جريمةٌ مثلما كان تفجير طائرة «بان آم» في سماء لوكربي (1988) جريمة، كذلك الاعتداءان ضدّ سفارتي الولايات المتّحدة بكينيا وتنزانيا في أغسطس 1998، حيث هلك الأبرياء بالمئات. لكنّ اعتداءات نيويورك وواشنطن لم تكن «اعتداء على العالم المتحضّر» عمومًا، لأنّ الرموز التي استهدفتها لا تترك مجالاً للشكّ: فبُرجا مركز التجارة العالمي ومبنى البنتاغون ترمز إلى تلك القوّة السياسية والاقتصادية والعسكرية التي للولايات المتّحدة والتي لا يستسيغها خَلق كثير، لا ينحصر وجودهم في العالم الإسلامي وحده. ومن المكافحين ضدّها من يكونون في الحالات القصوى مستعدّين لخوض الكفاح بوسائل قصوى، وسائل الإرهاب. لا يطمع الذين يسلكون سبل الإرهاب في السيطرة على جميع المسلمين، ولا في السيطرة على العالم أجمع، بطبيعة الحال. وإنّما مطامعهم أكثر «تواضعًا» من هذا: يريدون إظهار أنّ تلك الدولة العظمى غير حصينة وعرضةٌ للإصابة، وحَشْدَ غيرَهم لحذو حذوهم وتقوية عزائمهم وحثّهم على الكفاح.

إنّ الأمر الآن متعلّق بمكافحة الإجرام، وهي ذات جوانب متعدّدة - ابتداءً بالجانب العسكري. ولنا، نحن الألمان، دور في هذا، بصفتنا أصدقاء لأميكا وحلفاء لها. وليس أصدقاء أميركا هم وحدهم الملزمين بمكافحة الإجرام واقتلاعه من جذوره. وإنّما يتعيّن كسب باقي العالم لهذه المكافحة، ولا سيّما المسلين، لأنّهم ليسوا أقلّ الذين يقعون باستمرار ضحيّة للعنف، عنف الإرهاب الإجرامي. فضحايا الإرهاب في الجزائر وحدها هم، على أقلّ تقدير، عشرة أضعاف الضحايا الذين ذهبوا في اعتداءات نيويورك. لكنّ كسب المسلمين لمكافحة الإرهاب يغدو سعيًا عسيرًا إذا قرنّاه بمفاهيم «المدنية» و«التحضّر». ذلك أنّه غلب على رأي الناس في مناطقَ من العالم الإسلامي واسعة جدًّا أنّ الغرب، إذا تكلّم عن العالم المتمدّن والمتحضّر، فإنّما يعني بذلك نفسَه في المقام الأوّل.

من هنا نخلص إلى النقطة التي تستدعي توضيح الخلفيّات والكشف عنها. فلا بدّ، بعد الفراغ من مكافحة الإجرام، أن يتغيّر شيءٌ في العلاقة - على وجه الخصوص - بين العالم الإسلامي، من جانب، والغرب، أي أوروبا وأميركا، من جانب آخر. يجب إعادة النظر في ماضٍ لم يقوَّم على الوجه الصحيح؛ وبالنسبة إلى الإسلام، فإنّ الحاجة إلى هذا التقويم أمسّ منها إلى ما يتّصل بعلاقة الغرب بالمجالات الحضارية والدينية الأخرى، كالهندوسية والبوذية والكنفوشيوسية.

إنّ موقف المسلمين الآن أشدّ حرجًا من موقف أتباع أي مجال ديني أو حضاري آخر؛ يتمثّل ذلك في الهوّة الواسعة بين ما هو مفروض أن يكون وبين ما هو موجود حقيقةً. فالمفروض أن يكون المسلم مَثَل على تجلية كمال دينه في وضع جماعته، أي أن تكون هذه الجماعة في حالٍ حسنة. لكنّ الحقيقة المؤلمة التي تصدم المسلم هي أنّ الوضع على عكس هذا تمامًا في بلاد إسلامية كثيرة. يتجلّى هذا تجلّياتٍ سياسية واقتصادية وعسكرية، وحتى ثقافية. فشعور المسلم أمام هذا الوضع وردّ فعله تجاهه يتراوحان ما بين الاستسلام، والإحساس بالعجز، والثورة، والكراهة، والتوثّب في العمل العفوي. وإذا نظرنا إلى المسلمين العرب، وجدنا قسطًا كبيرًا من هذه المشاعر ملخّصًا في موقفهم من إسرائيل. وعلى صعيد عالمي، تُعزى الخيبة إلى الولايات المتّحدة الأميركية التي يُرى أنّها متسبّبة في سوء حالة العالم الإسلامي. وقد كان خميني نعت الولايات المتّحدة الأميركية بأنّها «غطرسة العالم»؛ ومع أنّه لم يهاجم أميركا مباشرة، فإنّه، باحتجاز الدبلوماسيّين الأميركان طيلة أكثر من سنة (1979 – 1981)، قد وضع علامة في مكافحة الولايات المتّحدة شبيهة بالتي يمثّلها الهجوم المباشر على البنتاغون ومركز التجارة العالمي.

ليس «جهاد» بن لادن جهادًا مطابقًا للشريعة الإسلامية السمحة. والجريمة تستوجب العقاب، كما يجب وضع حدّ لأعمال ذوي العقول المضلّلة. لكنّ هذا يجب أن يتمّ بسلامة التقدير والمعقولية والتناسب، طبقًا للقانون الدولي. أمّا استعمال القوّة على نحو غير منطقي، وتفسير الأحداث على نحو ثَنَوي، لخليق بأن يسوق الحجّة إلى أيدي أصحاب العنف؛ فهؤلاء، إن رَمَوا إلى شيء، فإلى جرّ الغرب إلى ردود فعل تزيد الهوّة اتّساعًا. لا يجوز أن نجعل من المعتدين ضحايا، كما لا يجوز أن نحوّلهم إلى شياطين! وإلاّ لخرجنا من كارثة نيويورك باستنتاج سلبي.

أمّا الاستنتاج الإيجابي، ففي البحث عن أشكال جديدة كفيلة بإزالة مشاعر التحفّظ، وربّما سوء الظنّ، تجاه «الغرب» السائدة في مناطق واسعة من العالم الإسلامي، والتي هي مشاعر قد يكون لها بعض ما يبرّرها. وعلى أوروبا والولايات المتّحدة الأميركية أن تجمعا طاقاتهما المتمّم بعضُها بعضًا لتنقلا إلى العالم الإسلامي صورة «غرب» يرغب في العمل المشترك معه على أساس العدل والتعاون. عندئذ، يغدو الحوار «الغربي الإسلامي» مواصلةً لمكافحة الإجرام بوسائل أخرى.

**أودو شتاينباخ**

المصدر: مجلّة الشرق Orient–Journal، خريف 2001

# في ذكرى وفاة كاتب المقالات ومؤرّخ الأدب هانس ماير (1907–2001)

بيتر هوفمايستر

هانس مـايَر هو من مشـاهير علماء الأدب الألمـان ويُعتَبَر ضربة حظ ، إذ كان شـاهدًا على كلّ العهود والمجتمعـات منذ الإمبراطوريـة وعرف كيف يتجدّد في أعماله مرّة بعد مرّة . وهو عبّر بنفسه عن تلك الاسـتحـالة بأنّها «انتعـاش» . حتّى في العقد التاسع من عمره ، أذهل بتحليلاته الصائبة فيما يخصّ التحوّل الكبير في تاريخ ألمانيا الحديث ، أي إعـادة توحيدها . هانس مـايَر كان طيلة حياته مُحـاطًا بهالة الغـامض المُبهَم . لدى الجمهور كان يُعرَف «بمؤرّخ الأدب من توبنغِن» ، وهذا كان صحيحـًا ، لكن فيه شيء من الاختزال ، لا يعطي هذه الشـخصية المتعدّدة المواهب حقها كاملاً . فهو تألّق في الموسيقى كما في الشـعر ، في السـياسة كما في الفلسـفة ، في التاريخ كما في تاريخ الثقافة ، في النقد كما في المسائل النظريـة . وقال هانس مـايَر في ذلك سـاخرًا : بما أنّني لم أسـتطع التركيز على الأدب الثانوي ، فلم يكن بمقدوري أن أصبح من فقهاء اللغة الألمـانيـة . كان مُغرمًا «بمباشريّـة التعرُّف» الفنيّـة دومًـا وأبدًا ، ولا يكنّ الإجلال إلاّ للأصل . كثيرًا ما تحدَّث عن «الأدب المُعاش» . وكان هذا مفهومًـا أسـاسـيًا في حياته الشـخصيـة التي مسّت مَشرف القرن الحـادي والعشرين . لكنّها انطبعت بشخصيات من القرن التاسع عشر . هانس ماير منحدِر من عائلة بورجوازية كبيرة . لكنه لم يُشـاطر الشـخصيـة القصصية تونيو كروغَر ، في رواية توماس مان ، توقها إلى «بهجة المـألوفية» التي يمكن أن تثري حياةً مدنية ناجحة . وبذهنٍ مفتوح على العالم . مدفوعًا بحبّ للمعرفة توّاق ، قرر هانس مـايَر الشـاب أن يدرُس القـانون ، تلك الدراسة الموثوقة . في ذاك الزمـان ، واجه انتعـاشَه الأوّل من خلال كتاب غيورغ لوكاس «التاريخ والوعي بالطبقـات» . وخَبَر ، كيسـاريّ ، البيئة الشيوعيـة والاشـتراكيـة في جمهورية فايمَر واتخذها وطنًا سـياسيًا له . لـكنه لم يشـعر حقًّا بالانتماء إلاّ إلى الاشـتراكيين الأحرار ، على الطرف الأيسر من الحزب الإشـتراكي الألمـاني . حيث موقع فيلي براندت السياسي أيضًـا ، الذي كرّس له مايَر كتابه الأخير الصـادر منذ قليل . وبرغم كلّ المغريات ، لم ينقلب هانس مـايَر دوغمـاتيًّا أبدًا ، بل بقيت ماركسـيته «جائعة» ، ولم يقع في شِباك التملّق والمداهنة .

واجه مايَر انتعاشًـا آخر في منفاه الأول جنيف ، إذ اتّضح له هنا ، في حالته كمنبوذ سـياسي ، أنه لم يُرد أن يصبح لا رجل قانون ولا رجل سـياسة ، بل كاتبًا . وقد نشر كتابًا مرجعيًّا متعلقًا بتاريخ الأدب ، على شكل دراسة بعنوان «غيورغ بوخنَر وعصره» . انبنت عليه سمعة هانس مـايَر بعد عام 1945 . وفي عام 1946 عمل لفترة وجيزة رئيسًـا للتحرير في إذاعة هيسِن ، وفي 1947 أصـبح مُحـاضرًا في أكاديميـة العمل في فرانكفورت . وانتقـل عامَ 1948 إلى جـامعة لايبتسـيغ كأسـتاذ لسوسيولوجيا الفنّ وتاريخ الأدب ، وكمدير لمعهد تاريخ الأدب الألمـاني هناك ، وقد أصـبح ، إلى جـانب إرنست بلوخ ، أحد المثقّفين الذين يُتباهى بهم في شرق ألمـانيا ، حيث أقيمت الدولة الألمـانية الثانية بعد فترة وجيزة . لكنّ مايَر وقف ضد الاسـتحواذ من ديكتاتوريـة حزبٍ ضيّقة الأفق ، ولم يكن مستعدًّا أن يسـاهم في التسطيحات المنبثقة عن السـياسة الثقافيـة للجمهورية الألمـانيا الديموقراطية . وهو بهذا قد عبّر عن تمسّـكه بالتيّارات العصرية . وبالنسـبة إليه ، فإنّ كافكا وبروست ، موزِل وجويس ، فـالـكنَر وبيكيت ، كلّهـم على نفس الدرجـة من الأهميـة . لقد أصبح هانس مايَر مصـدر إغاظة ، وانتقل في 1963 إلى توبنغِن ، «وإلاّ إلى أين؟» ، على حدّ قوله ، والتقى إرنست بلوخ الذي كان سبقه إلى هناك . لا شيء كان يربطـه بهذا المكان ، ومع ذلك بقي فيه ، حتّى عندمـا عُرِض عليه في 1965 كرسي تدريس فقه اللغة الألمـانيـة في هانوفَر . في السـنوات التاليـة ، أصـبح «أكبر أسـاتذة الجامعات تأثيرًا في ألمـانيا» ، وهذا لقب أسبغه عليه جان أميري . كان هانس مـايَر حـاضرًا في أرجـاء ألمـانيا كلّها ، كخطيب ، كمؤلِف ، كمشارك في النقاشـات ، وكناقد للأدب . أهمّ إنجازاته كانت اسـتنباطه للشـخصيـة «ألمـاني مع إعـادة نظر» ، وقد أعـاد النظر في ذلك يوم الثلاثين من يناير من عام 1933 ، عندماخبَرَ فشلَ التنوير على جسده هو . لذا لم يكن هناك أنسب منه لتشـييد نصب تذكاري لضـحايا هذا الفشل ، وفعـل ذلك في أكثر كتبه تأثيرًا ، «أناس على أطراف المجتمع» (1) . لقد أصبح هانس مايَر شخصية فذّة لا تُضـاهى ، وظلّ كذلك إلى أن توفّي .

(1) Außenseiter

# فِلمان مُلفتان للانتباه

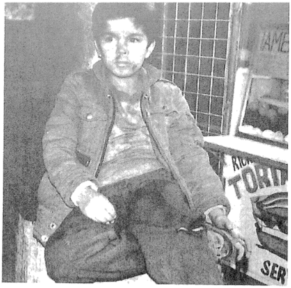
هيلين مكلينبورغر

**فِلمان مُختلِفان كلّ الاختلاف أثارا بداية السنة الحاليّة الجدل والنقاش، أحدهما لحصوله على الأوسكار، والآخر لتسليطه عدسة الكاميرا على شريحة اجتماعية، يُحبَّذ لو أنّها بقيت مغمورة وبعيدة عن الأنظار في ألمانيا المستعيدة لوحدتها. الفلم الأوّل تدور أحداثه في المكسيك، والثاني في مكانٍ ما بألمانيا الشرقية، في حي من عمارات الإسمنت الموحشة كما كانت تُبنى في العهد الشيوعي. الفلم الأوّل يُبقي في النهاية للأمل فسحة، والثاني لا يدع للأمل مجالاً. لكنّ الفلمين يشتركان في أنّ كليهما باكورة أعمال صاحبه، وأنّهما نجحا نجاحًا مُذهِلاً، وكلاهما يعالج مشاكل الشبيبة.**

ميكسيكو، عاصمة المكسيك: على مقربة من الواجهات الزجاجية للعمارات العالية المُترفة يدبّ نشاطٌ صاخبٌ زاهٍ في أسواق الخضروات وبسطات بائعي التحف التذكارية، كما ينشط فنّانو الشوارع الجوّالون وأطفالُ الأزقة الذين لا مأوى لهم. أهو مشهدٌ لسائحٍ مولع بجمع الصُوَر؟ الفلم القصير «أريد أنْ أكون»(1) الذي أخرجه فلوريان غالنبيرغر(2)، خرّيج كلّية ميونيخ العليا للفلم والتلفزيون، يخترق سطح المشهد ليشدّ انتباه المُشاهد إلى الواقع المليء بالتوتّر والتجاذبات. في فلمه القصير هذا الذي هو بمثابة أطروحة اختتام الدراسة في الكلّية العليا، يستكشف المُخرج في البداية المناخَ العامّ والتباينات، قبل أنْ يسلِط الكاميرا على الوجه المهموم لرجل أنيق جالس على شرفة مطعم. ويبدو أنّ غناء أحد المغنّين الفقراء الذين يطوفون في الشوارع قد أيقظ في نفسه ذكريات. فالأغنية هذه نفسها يبدأ بها الارتجاع الفنّي في الفلم لحياة طفلين من أطفال الأزقّة شريدين، يسدّان رمق عيشهما بما يكسبانه من عزف الموسيقى أمام المارّة في الشوارع والطرق.

(1) Quiero Ser (2) Florian Gallenberger

«أريد أنْ أكون» ليس كالأفلام القصيرة المعهودة، المُرتكزة عادةً على مغزى أو مُلحَةٍ ما، بل جاء سَيرُ أحداثه على طريقة الأفلام الطويلة. وبفضل موهبته في رصد الأوضاع المرصوصة وفي إحلال الثغرات المقصودة والصراعات البعيدة الأثر، ينجح هذا المُخرج الشاب، خلال أربع وثلاثين دقيقة فقط في شدّ انتباه المُشاهد لينخرط ذهنيًا في سيرتَين ذاتيّتين. عدا ذلك، يُظهِر المصوِر مهارة في إبراز تأثيرات الضوء والظلّ المميّزة لأميركا اللاتينية. ويبدو، بعضَ الوقت، كأنّ الكاميرا تراقب الطفلين في حياتهما اليومية، لا أكثر. لكنّه يتّضح تدريجيًا من المُراقبات الدقيقة والتلميحات حكايةُ رفيقين. المُراهق «خورخي» والصبيّ «خوان» يغنّيان في مقاهي الشوارع، يجمعان نقودًا ويدّخران من أجل حلمهما الكبير المشترَك الذي يبدو في متناول اليد: إنّهما يحلمان ببَسطة لبيع مناطيد الهواء. «خوان»، المليء بالحيوية والنشاط، والقادر على الحساب والكتابة والقراءة، مع أنّه لم يدخل المدرسة قطّ، يُسجِل كلّ مساء، في مأواهما البائس، مدخولهما في ذاك اليوم، ويحرص على ألاّ يأكل هو وصاحبه إلاّ ممّا يجمعانه من حاويات القمامة، وألاّ ينفقا شيئاً من نقودهما قبل تحقيق حلمهما المنشود. لكنّ الصورة تتغيّر عندما تنقلب أوّليات خورخي الضعيف



الإرادة، أو السهل التأثّر والاغترار في مرحلة سنّ المراهقة تلك التي يعيشها. بائعة البوظة على درّاجتها تشدّ نظراته بقوّة لا يستطيع مقاومتها، ويريد كسبَ مودّتها مهما كلّف الثمن. وهو لا يفشل في مسعاه فحسب، بل يخسر أيضًا مودّة صاحبه خوان الذي يشعر بمرارة لاختلاس خورخي من النقود المشتركة. ثمّ إنّ خوان لا يفهم ما الذي يجذب صاحبه إلى هذه الفتاة؛ لكنّه يرى، وهو يقبع أمام بعض المطاعم، خورخي وفتاته حول مائدة يأكلان، ومعدته هو تُقرقِر من الجوع. فيعزم عندئذ على أنّ شيئًا لا بد أنْ يحدث. كفى! لقد حسم خوان الأمر وقرّر أن يتقاسما ما تبقّى من نقودٍ بينهما، بعدما اتّهم خورخي بخيانة حلمهما المشترَك، وهجره غيرَ مكترث بتوسّلاته ووعوده. أهُو فراق دون رجعة؟ ربّما. في الصوَر الأولى من الفلم يظهر على شرفة المطعم مشهدُ تناول الطعام السابق، لكنّ الأدوار هذه المرّة معكوسة، إذ أنّ خوان، وقد صار رجلاً ناجحًا وغنيًّا، هو الذي يجلس الآن أمامَ مائدة الطعام، بينما يتضوّر صاحبه جوعًا أسفل الشرفة في الخارج. ويعرف خوان صاحبه، ويهمّ بالإقبال عليه، ثمّ يمسك، ويترك فرصة لقاء جديد تضيع. لِمَ؟ المُخرج غالنبيرغر ينهي حكايته بعلامة استفهام. وهو يجيد في أسلوبه الجمعَ بين الصراحة والتلميح، فتعود المناطيد إلى قلب الموضوع، وتطير في نهاية الفلم باقة من مناطيد الهواء، تُحلّق مبتعدةً في الفضاء الفسيح، بينما تنعكس صورها في واجهات المباني الزجاجية. هل ذهب الحلم أدراج الرياح؟ أم أنّ حلمًا بالحرّية حلّ محلّه؟

الفلم الثاني أيضًا يتّخذ موضوعَه من الصداقة والحبّ الأوّل. لكنّ البيئة الباردة والمعادية لكلّ أشكال الحياة هنا تُجهِز على كلّ ما كان من حظ. والعنف يتحوّل لعبًا واللعب عنفًا. تقول سابينه: «لنْ أحتاج إلى هذه الأشياء». رادّةً على أمّها التي تحاول قبل الوداع التحدّث إليها تحدّثَ المرأة إلى المرأة منتقدةً اختيارها لبعض الملابس. سابينه، بنت السادسة عشرة، تتأهّب للسفر إلى والدها المُطلّق الذي يعيش في حيٍ من أحياء الإسمنت الرتيبة. الفلم «ألاسكا.ألمانيا»(3) هو باكورة أفلام إيستر غرونينبورن(4). وفيه تبدو الكاميرا كأنّها ما زالت تبحث عن علاقةٍ لها مع الأشخاص، وتبدأ تحسُسها بصوَر من قُرب مشوّهة التفاصيل. لتنتهي إلى نظرات أتعبها القدَر ولفتات تسبح في عالم الأحلام. هذه الصوَر تحكي عن البشر بأسلوب يغني عن أي تفسير أو إيضاح.
عندما تسأل سابينه إيدي، الذي يكبرها بعام، عن الشارع، حيث يسكن والدها، ينغمس إيدي في الخارطة. ويتيه نظره فيها ويضيع كما في خيوط القدَر. ضياعُ جيل كامل في متاهات حاضرنا هو موضوع هذا الفلم، الذي لا يسدّ طرُق النجاة أمام شخوصه فحسب. بل أمام المشاهدين أيضًا. هناك خطّ أنابيب يمر وسط منطقة تلك العمارات الرتيبة، غير ذات الطابع المتميّز. فيقول إيدي: «هذا أنبوب كأنابيب ألاسكا، فإذا ضللتِ الطريق، فيمكنك الاهتداء به».

في الحصص الدراسية يُطالَع نصُّ «أسطورة شتوية» لشكسبير؛ وكما في المأساة الكلاسيكية، فإنّ هؤلاء الفتية مُنساقون على صراط القدَر مع سيل جارف، لا يستطيعون الخلاص منه. هذا الصراط المليء بالشقوق والصدوع لا بدّ أنْ يولّد تزلزل الأخلاق، واندلاع العنف، لسببٍ أو لدون سبب. سيَر هؤلاء الشبّان هي وتيرة متواصلة من الثغرات والإهمالات؛ فإذا كان كلّ ما تقدّمه الحياة هو «تدريب على تنظيف النوافذ» ووجبة جاهزة متروكة على طاولة المطبخ، فإنّ خطر تشرذم الآمال واضمحلالها يصبح ماثلاً ومستعصيًا على الزوال. في هذه البيئة التي لا تدَع للحياة الكريمة سببًا، تكون أفضلُ سبل التسلية وقضاء الوقت في أنْ يلتقي شباب

(3) Alaska.de (4) Esther Gronenborn

▲
خوان، ابن الشوارع، وقد ساء ظنّه في أخيه الأكبر. مشهد من فلم «أريد أن أكون»

في باحة المدرسة أو في الأفنية التي خلف العمارات ويقلّدوا مشاهد العنف السينمائية.

القتلُ تأتي به آليّة القدَر بجموح، وهو هنا في الحقيقة دفاع عن النفس: إيدي أراد مساعدة صديقه ميشا، وهو من أصحاب السوابق، حين تعرّض لضرب مبرح. والقانون يعتبر الشكّ، عادةً، في صالح المتّهم، إلاّ إذا كان هذا المتّهم من هامش المجتمع! سابينه شاهدت بالصُّدفة ميشا هاربًا وبيده سكّين لم يستعمله قطّ.

إيدي يتقرّب من سابينه لسبر أغوار ما في خبايا ذهنها، لكنّ هذا الغزل المحسوب ينقلب حبًّا جامحًا. السّطوع الماثل في لحظات سعادة نادرة، ليست مُثقلة بالهموم، يغطّي عندئذ رماديّة الإسمنت العابسة في المشهد المأساوي. وكما أنّ إيدي مولَع «بقبيح الأشياء»، فالمصوّر من ناحيته يجد في هذه الصحراء الإسمنتية وهذا القحل الروحاني مرّة فمرّة صورًا رائعة، هي أشبه بسرابٍ واعدٍ بحياة أفضل. وموسيقى الفلم، هي الأخرى، فضاءٌ للهروب من الواقع بالاستغراق في الخيال. لكنّ الأغنية تقول بصراحة ووضوح: «لا مكانَ للاختباء»(5).

استعانت المخرجة في فلمها الأوّل هذا بممثّلين غير مُحترفين.. ومع أنّ الفلم شبه تسجيلي. للدرجة العالية من موثوقيّة الممثلين وأماكن التصوير، فهو في الوقت ذاته على درجة عالية من الصنعة: لقطات تصويرية، عالية التنسيق، تُراوح بين منظور عال جدًّا ومنخفض جدًّا، استعمال ماهر، يكاد لا يُلاحَظ، للتصوير البطيء الحركة، واستخدام مرشّحات ألوان مناسبة للأجواء المخيّمة، كلّ هذا يجعل من الفلم تجربة بصريّة لا تُنسى.

استعملت إيستر غرونِنبورن هنا فلمًا بمقاس 16 ملّيمترًا، عولِجَ فيما بعد رقميًّا. ثمّ نُفِخ إلى مقاس سينماسكوب، ممّا منح الصوَر تأثيرًا مُذهِلاً. فخلال الصراع المُميت، مثلاً، تُلتَقط الصوَر مرّة فمرّة من منظور كاميرا المراقبة الصورية، كما تُستعمل في مكان آخر من الفلم بشكل مؤثّر صورةُ فيديو تزول فيها المعالم إلى حدّ اختفاء التفاصيل. هذا الفلم المثير للكآبة لا يصدم بمشاهد العنف كصدمه بواقعيّته التي لا تُنتَقص من حيث أنّ طريقة الإخراج مصطنعة جدًّا.

السيناريو، أي النصّ السينمائي، مُؤثر جدًّا بحفاظه على مُستلزمات الحكاية القصيرة وبتوظيف الدوافع والرموز: دَورُ «الصقر» في الحكاية القصيرة الكلاسيكية يشغله هنا كلب القتال «رينغو»، الذي يرعاه إيدي ويضحّي به ميشا بكلّ البرودة في مبارزة شنيعة، بهدف تحذير سابينه التي أُجبِرت على مشاهدة هذه المبارزة.

ويتفاقم الأمر عندما يحاول ميشا، مستعملاً العنف، إخراس سابينه كي لا تبوح بما تعرف. وتأتي النهاية المأساوية، بتسلسلٍ مشؤوم للصُّدَف، فتبدو ذات تكلّف في الإخراج مفرط. كما أنّ اعتراف إيدي بالجريمة، مع أنّه لا يمكن إثباتها عليه، يمكن النظر إليه على أنّه من أخطاء المُبتدِئين في كتابة النصّ السينمائي. لكنْ عند التمحيص، تبدو الحقيقة البائسة كأنّها تشهير بالعالم الرازح تحت وطأة موجة العنف والكراهية التي تخنقه. الحبّ ينبغي أنْ يدع كلّ الأكاذيب تتنحّى جانبًا، لكنّ إنقاذ فكرة الحبّ هذه لا يتمّ إلاّ بسقوط البطل المأساوي.

ولا يسمح الالتزام بمبدأ الواقعية بأنْ ينتهي الفلم نهاية سعيدة. والحيّ السكني، عند تأمّله من نافذة محطّمة، يبدو حقًّا كألاسكا: ففلم إيستر غرونِنبورن تدور أحداثه في بعض الأماكن بشرق ألمانيا، حيث يُخيّم صقيع مُميت على النفوس، يحول دون الناس والسعادة.

سابينه وإيدي في فلم «ألاسكا.ألمانيا»

(5) There's no place to hide

# هاينريش هاينه بالكردية

مع أنّه من الصعب جدًّا «نقل الشعر من لغته الأصلية إلى لغة أخرى بسبب ما تحمله القصيدة من جواهر شعريّة ، هي التي تكوّن أصالتها وفرادتها» ، فإنّ الباحث والشاعر الكردي حسين حبش وُفِّق في ترجمة مختارات من دواوين الشاعر الألماني هاينريش هاينه إلى الكردية . وقد صدر هذا الديوان المترجم الذي عنوانه «هاينريش هاينه ، شعر» في مطلع 2001 عن دار النشر هوغر فراغ في مدينة بون ، بدعم من المؤسّسة الألمانية الثقافية إنتر ناسيونس . يقع الكتاب في مئة وثمانين صفحة من القطع المتوسّط ضمن غلاف أنيق ، تتصدّره لوحة فنّية جميلة بريشة الفنّان التشكيلي الكردي المعروف عاينت عطّار .

أمّا محتوى الكتاب ، فهو يتضمّن قصائد مختارة من مختلف دواوين الشاعر ، تنتمي إلى مختلف مراحل حياته ، بحيث استطاعت أنْ تنقل إلى قارئ الكرديّة صورة مكتملة عن هاينريش هاينه . ثمّ ختم المترجم عمله بحواشٍ وملاحظات عن الترجمة ، وكذلك ببحث مقتضب عن حياة هاينريش هاينه ومكانته في الأدب الألماني .

ولقد أحسن المترجم صنعًا إذ نشر الترجمة الكرديّة مقابلةً للنصّ الألماني – وهذه هي أوّل محاولة في الترجمة إلى الكرديّة – ممّا يساعد القارئ الذي يجيد اللغتين على مقارنة الترجمة بالأصل ، فيقف بذلك مباشرة على محاسن الترجمة أو عيوبها ، إن وُجدت . (AS)

كتاب مختارات هاينه المترجمة إلى الكردية . صورة الغلاف

# ديوان جديد

ظهرت مجلّة أدبية جديدة ذات تصميم غير معهود ، يمكن قراءتها من اليمين إلى الشمال ، أو من الشمال إلى اليمين ، فهي ثنائية اللغة . إنّها «ديوان . مجلّةٌ للشعر العربي والألماني»(1) ، تصدر باللُغتين العربية والألمانية : فإذا تناولها القارئ العربي ، رأى على الغلاف صورة الفنّان الألماني ماكس نويمان الذي وُلد عام 1949 بمدينة زاربروكن . وإذا استلمها القارئ الألماني ، طلع عليه الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السيّاب بوجهه المستطيل الشاحب . كما رسمه ببضعة خطوط سميكة الرسّام السوري مروان ، المقيم ببرلين . وقد راوح مروان في رسمه هذا بين اللونين الأحمر والأخضر ، فمنح الصورة تعبيرًا قويًّا . خُصِّص في القسم الألماني من هذه المجلّة ملفّ وجيز ومفيد للسيّاب ، يحتوي أيضًا على بعض الرسائل التي يعرض فيها الشاعر تصوّرات في الشعر هامّة جدًّا . والسيّاب يُعدّ رائد حركة الشعر العربي المعاصر ، وقد توفّي عام 1964 ، ولم تتجاوز سنّه الثامنة والثلاثين . بيد أنّ القارئ الألماني قد يفتقد في هذا الملفّ عرضًا لحياة السيّاب ، كما كان يجدر أنْ يُشار إلى مجموعة قصائده المترجمة إلى الألمانية التي صدرت منذ 1995 ، أصدرتها في مجلّد مع الأصل العربي دار «الكتاب العربي» ، وهي دار نشر صغيرة ببرلين .

(1) diwan. Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie

العدد الأوّل لمجلّة «ديوان» : صورة الغلاف في الشطر الألماني

يقابل رسائلَ السيّاب في القسم الألماني «رسالةٌ إلى أوروبا» في القسم العربي، مترجمةً إلى العربية، كتبها السيّد، رئيس الاتحاد الألماني للكتّاب. ويقابل الحديثَ مع فولكر براون في القسم العربي مقابلةٌ مع الشاعر اللبناني وديع سعادة في القسم الألماني. وهكذا تتّبع المجلّة على نحو منطقي منهجها المتمثّل في عرض ما لكلّ طرفٍ للطرف المقابل، بحيث يستفيد كلا الطرفين، العربي والألماني، من نسخة واحدة؛ وإنْ كان هذا المنهج يتطلّب من القارئ شيئاً من التعوّد.

وضعت مجلّة «ديوان»، بتأسيسها وظهورها المقرّر مرّتين في السنة، قاعدةً دائمة لحوار الشعري الألماني العربي الذي بدأ في سبتمبر من العام الماضي بمدينة صنعاء، حيث انعقد مؤتمر الشعر العربي الألماني. لذا، فإنّ هذا المؤتمر يشكّل الموضوع الرئيسي في عدد «ديوان» الأوّل الذي نشر وفرةً من الكلمات التي أُلقيت في مناقشاته، وعددًا لا بأس به من قصائد الشعراء الذين شهدوه. أمّا المؤسف، فهو أنّ لا القارئ الألماني ولا القارئ العربي يستطيع أن يطّلع على ما قاله نقّاد بلاده وشعراؤها، ذلك لأنّ ما أتى به العربي منشور في القسم الألماني بالألمانية، والعكس بالعكس.

هذا، وجاء كلّ قسم من المجلّة في سبعين صفحة من صفحات القَطْع العياري الألماني، فحتواها غزير، غنيّ بالانطباعات الجديدة، وتصميمها غير بسيط، ينمّ عن أيد محترفة. وقد قدّم لها أدونيس ويواخيم ساتوريوس، وكلاهما عضو في هيئة التحرير، ممّا يضمن للمجلّة حمية الأسرة. وهي في حاجة إلى هذه الحمية، فأغلب الظنّ أنّها سوف تظل زمنًا طويلاً مشروعًا مُعانًا. ثمّ إنّ اقتصارها على الشعر وحده، دون الأدب بصورة عامّة، يبدو لنا مخاطرة لا يُستهان بها، إذ هو لا يخاطب جمهورًا واسعًا، إضافة إلى أنّ الترجمات الجيّدة اللازمة لمثل هذا المشروع لا تتوفّر بسهولة. مسؤولة التحرير الوحيدة هي الشاعرة أمل الجبوري، وهي عراقية تعيش في المنفى، وصاحبة المبادرة في تأسيس هذه المجلّة وفي تنظيم مؤتمر اليمن الشعري من قبلُ، بذلت في هذا وذاك مجهودات جديرة بكلّ الإعجاب. ونحن، في زمرة المهتمّين بالحوار الثقافي بين الألمان والعرب، نتمنّى لهذه المجلّة غير العادية عمرًا مديدًا. (StW)

عنوان المجلّة:

DIWAN, Postfach 191327, D–14003 Berlin

Tel./Fax: 0049 3030112716, diwan–1@yahoo.de.15.00

# فريدريكه مايروكر تحصل على جائزة بوشنر

منحت الأكاديمية الألمانية للغة والتأليف جائزة بوشنر هذا العام للأديبة فريدريكه مايروكر، تقديرًا لإنتاجها الأدبي الواسع جدًّا خلال الخمسين السنة الأخيرة. فقد صدر لها حتّى الآن نحو خمسين من المؤلّفات، من شعرٍ، وروايات، ومقالات، وكتبِ أطفالٍ، وتمثيليّات إذاعية. بدأت مايروكر عملها الأدبي في أوائل الخمسينات بفينّا، وقطعت شوطًا في الإنتاج الأدبي هائلاً قبل أنْ تحصل على هذه الجائزة التي سبقها ببضعة أسابيع ظهورُ عملها الأخير «صلاة على روح إرنست یاندل»، وهو كتاب خصّصته لذكرى هذا

الأديب النمساوي الذي تُوفّي في العام الماضي. وكانت لها علاقة غير عادية بإرنست ياندل، ولولاه ما كان لإنتاجها الأدبي أنْ يكون. تأثّرت هذه الأديبة بالسريالية والدادية تأثّرًا عميقًا، ولكنّها تمكّنت من ابتكار أسلوبها الأدبي الخاصّ. وهي تتعامل مع اللغة على نحو يبدو أحيانًا غير عملي، لكنّه، في كلّ الأحوال، غير رتيب. إنّها لا تهتمّ بالكلمات وحدها، وإنّما «بترتيب الجمل» أيضًا. يظهر هذا كثيرًا في صورة الصفحة التي تكتبها: فهي تترك فضاءً بين الكلمات كعلامة وقف بقصد التفكير، وتستخدم الانتقال من فقرة إلى أخرى للدلالة على «جسر فكري»، فلا يمكن وضعها في قالب محدّد من القوالب الأدبية المعروفة. (RG)

الأديبة فريدزيكه مايروكر

# جائزة الفلم الألمانية تُدعى «لولا»

«أوسكار» ألمانيا اسمُه «لولا»، وهو تمثال ذهبي؛ وقد عُرف هذا الاسم خلال الإعلان عن قائمة الترشيح لجائزة الفلم الألمانية لعام 2001 ببرلين. ففي حفل أُقيم بهذه المناسبة في فندق أدلون الفاخر ببرلين، أعلن وزير الدولة للثقافة يوليان نيدا روملين عن 23 اسمًا، من بين أفلام وممثّلين، مرشّحين لهذه الجائزة المشفوعة بمبلغ 5,3 ملايين من المارك، والتي هي أعلى جائزة ثقافية تمنحها جمهورية ألمانيا الاتّحادية. ومن الأفلام التي نرى لها حظًّا كبيرًا في الحصول على «لولا»، نذكر خاصّة «المحارب والإمبراطورة» للمخرج توم تيكوير، «الأمن الداخلي» للمخرج كريستيان بيتسولد. فهذان الفلمان قد أُدرجا في أربعة أصناف من الأصناف المرشّحة، إضافة إلى أنّهما في قائمة الأفلام الستّة المرشّحة لدرجة «أجود فلم ألماني في السنة الجارية». وهذه الدرجة وحدها تدرّ على صاحبها جائزة قدرها نصف مليون من المارك. ومن الأفلام الأخرى الجديدة بالتنويه المرشّحة لهذه الدرجة: «ألاسكا.ألمانيا»(1) لإيستر غرونبورن، و«كريزي»، فلم المراهقة لهانس كريستيان شميد.

أمّا الجائزة المخصّصة لأفضل ممثّلة، فسيكون التسابق إليها بين فرانكا بوتانته، ومثّلت في «المحارب والإمبراطورة»، ويوليا هومّر، ومثّلت في «الأمن الداخلي»، وكاترين زاس، ومثّلت في «هايدي م.». وفي ما يتّصل بالجائزة المخصّصة لأفضل ممثّل، فقد رُشّح لها موريتس بلايبتروي مرّتين لدوره في الفلمين «التجربة» و«في يونيو»، ينافسه ماريك هارلوف، ومثّل في «انسَ أميركا»، وروبرت شتادلوبر، ومثّل في «كريزي».

لم يشهد معظم المرشّحين الحفل الذي انعقد بفدق أدلون، والذي ألقى في خلاله وزير الدولة للثقافة كلمة، دعا فيها إلى المزيد من المجهودات للحيلولة دون «إقفار ساحة الفلم الألمانية في زمن العولمة»، وأشار إلى أنّ دعم الحكومة للفلم يرمي إلى دعم التنوّع والتعدّد في المجالات الفنّية. (TB)

(1) Alaska.de

تحوّل غالنبيرغر إلى برلين من ميونيخ التي وُلد بها، عازمًا على العمل الحرّ في مجال الإنتاج السينمائي. وقد أنتج فلم «تانغو برلين» مع المخرج فيم فاندرس؛ وسينقله مشروعه المقبل إلى الهند مع المخرج هيلموت ديتل. (AP)

## ألف مرّة «الخطّ رقم 1»

احتفل مسرح غريبس(1) البرليني في أبريل الماضي بالعرض الألف للمسرحية الموسيقية «الخطّ رقم 1»، وهو حدث نادر جدًّا في عالم المسرح. وقد صمّم مسرحية موسيقى الروك هذه وأخرجها فولكر لودفيغ وبيرغر هايمان. وتدور القصّة حول فتاة من الريف، تبحث في بعض المدن الكبرى عن فتى أحلامها. وكان أوّل عرض لهذه المسرحية في عام 1986، ومذّاك الوقت عرضتها 110 من المسارح الألمانية، كما عرضتها مسارح في الخارج بنجاح ملحوظ. وبمناسبة العرض الألف، أدّت المسرحيةَ فرقة زائرة من مدينة سيول الكورية، حيث عُرضت هذه المسرحية الغنائية أكثر من ألف مرّة، كما صرّح لودفيغ، مدير المسرح. (dpa)

(1) Berliner Grips–Theater

مشهد من مسرحية «الخط رقم 1»: ريزي وبيزي، بنتان مرحتان لعوبتان من بنات المدن الكبرى وصديقهما بامبي

## فلوريان غالنبيرغر يحصل على جائزة «أوسكار»

حصل فلوريان غالنبيرغر(1) الذي هو في التاسعة والعشرين على جائزةٍ مرغوبٍ فيها كثيرًا في المجال السينمائي، جائزة «أوسكار» في صنف الأفلام القصيرة، تقديرًا لفلمه «أريد أنْ أكون». ولم يكن نجاحه هذا غير متوقَّع، فقد حصل فلم «أريد أنْ أكون» على «أوسكار الطلبة» في السنة الماضية. يدور موضوع هذا الفلم الذي يستغرق أربعًا وثلاثين دقيقة حول أطفال الشوارع، وقد صوّره غالنبيرغر على الطبيعة، وفي ظروف صعبة، بمكسيكو، عاصمة المكسيك، في عام 1999. وكان هذا الفلم العملَ الختامي في امتحان تخرّجه من كلّية ميونيخ العليا للفلم والتلفزيون. وكما نرى، فقد آتى العمل الصعب ثماره.

(1) Florian Gallenberger

مشهد من فلم «اغتيال في قطار الشرق السريع» للمخرج سدني لوميت، يظهر فيه جوّ الترف الذي كان يحيط بالمسافرين بقطار الشرق السريع

# أغاثا كريستي والشرق

نظّم متحف الشرق الأدنى ببرلين عرضًا، استغرق من مايو إلى سبتمبر 2001، دار موضوعه حول علاقة الروايات البوليسية الشهيرة للمؤلّفة أغاثا كريستي بالشرق الأدنى. وقد جمع هذا العرض الأزياء الأصلية وشتّى الأدوات التي استُعملت في الإخراج السينمائي لرواية «موت على النيل»، ورواية «اغتيال في قطار الشرق السريع»، كما كان في العرض عربة القطار الأصلية التي استُخدمت في الفلم. ولم يقتصر عرض متحف الشرق الأدنى على اللواحق السينمائية للفلمين المذكورين، وإنّما اشتمل على أكثر من مئتين من القطع الأثرية، ودفاتر الحفريّات، وفلمين صوّرتهما أغاثا كريستي في سوريا والعراق، يعرض جميعها الأماكن الأثرية حيث ساهمت هذه الروائية في التنقيب إلى جانب زوجها الآثاري ماكس مالوان. لقد اشتهرت أغاثا كريستي شهرة عالمية واسعة برواياتها البوليسية التي تدور أحداث بعضها في أماكن شهدتها مع زوجها أثناء أعمال الحفريّات. ويبدو أنّها وجدت مادّة هذه الرواية أو تلك من رواياتها الشهيرة في الأماكن حيث كانت، إلى جانب زوجها، تشتغل في التنقيب عن الآثار على سبيل الهواية. وهكذا نجد أنّ الأدب وعلم الآثار يجتمعان اجتماعًا حسنًا في روايات هذه الكاتبة الشهيرة. أفَلَيْسَت طريقة المفتّش شبيهة بطريقة عالم الآثار: تجميعُ للجزئيّات واحدةً واحدةً بدقّة وعناية إلى أنْ تكتمل الصورة النهائية؟ ما من شكّ أنّ أغاثا كريستي كانت تتقن هذه الطريقة.

(RG)

EIN GEDÄCHTNIS FÜR DAS VERGESSEN
Mahmud Darwisch
Aus dem Arabischen von Kristina Stock
Lenos Verlag, Basel, 2001

**ذاكرة للنسيان**
**محمود درويش**
**ترجمة كريستينا شتوك**
**دار النشر لينوس فرلاغ، بازل، 2001**
**211 صفحة**

الفلسطيني محمود درويش هو واحد من آخر الشعراء الأساطير، شأنه شأن لوركا، وماياكوفسكي، ونيرودا، وناظم حكمت. وهو لا يشترك مع هؤلاء في ما يلقونه من شعوبهم من تقدير شديد وحسب، وإنّما في توجّهه الشعري: فهم ناطقون باسم الشعب في مناهضة القمع وفي الدعوة للحرّية والعدل. ودرويش الذي يحتفل في هذا العام بعيد ميلاده الستّين، هو الملك غير المتوّج من بين الشعراء العرب المكرّمين تكريم الملوك. غير أنّ توجّهه الشعري تغيّر منذ أواخر الثمانينات تغيّرًا كبيرًا، فقد انصرف تمامًا عن العناصر الشعبية والتحريضية في شعره، وغدا شعره أكثر تعقيدًا وتفكّرًا. ويتمثّل موضع التحوّل في شعر درويش بانسحاب مقاتلي منظّمة التحرير الفلسطينية من بيروت الذي نشأ عن حصار إسرائيل للعاصمة اللبنانية عدّة أسابيع عام 1982. وقضت خسارة بيروت على آمال الفلسطينيين بتحرير وطنهم عسكريًا، فما عاد للشعر الدعائي السياسي أو للشعر الذي يشيد بالشهداء أيّ مغزى بعد. عند هذا التحوّل تمامًا يجيء العمل النثري الذي يصدر الآن مترجمًا إلى الألمانية بعدما كان تُرجم إلى لغات أخرى كثيرة: «ذاكرة للنسيان» الذي صدر بالعربية عام 1987.

يصف الكتاب يومًا من أيّام حصار إسرائيل لغربي بيروت الذي تسكنه أغلبية مسلمة، وقد قُطع الماء عنه، وصار يُقصف على الدوام. يستيقظ الراوي، وهو محمود درويش نفسه، في شقّة في بناية كبيرة تطلّ على البحر: «الساعة الثالثة. فجر محمول على النار. كابوس يأتي من البحر. ديوك معدنية. دخان. حديد يُعدّ وليمة الحديد السيّد. وفجر يندلع في الحواس كلّها قبل أن يظهر. وهدير يطردني من السرير ويرميني في هذا الممرّ الضيّق». ولا يملك عليه تفكيره بعدها سوى أمر واحد: أنْ يعدّ قهوة الصباح التي غدت الرمز الأخير لكرامته الإنسانية ولمقاومته. ولك أنْ تعدّ العشرين الصفحة التالية أحسن ما كُتب في الأدب العالمي في مديح القهوة، وأريدُ بذلك القهوة المعدّة على الطريقة العربية، وليست تلك المطهوة بوسط أوروبا باستخدام الفلتر الورقي من غير ما طقوس. فليس ثمّة مكان كان فيه للقهوة من الأهمّية مثلما كان لها إذّاك في بيروت، وليس ثمّة مكان كذاك كان إعداد القهوة فيه بمثابة أمر إلهي، وندر بعدُ أنْ يشحّ الماء كلّ هذا الشحّ، وأنْ يعزّ كلّ هذا العزّ، ثمّ متى طاب طعم القهوة كما طاب حينها؟

غير أنّ «ذاكرة للنسيان» مقالة في السيرة الذاتية كذلك، مذكّرات شعرية، خليط مركّب من الذاكرة الفردية والجماعية، من تذكّر الأصدقاء، ومن التحليلات السياسية، ومن كثير من التلاعبات اللغوية. ويستشهد درويش في فقرات طويلة بالعهد الجديد، وبمؤرّخين عرب، وبمعجم قديم. وهو يعلّق على وضع الفلسطينيين وعلى فهم المثقّفين للأوضاع تعليقًا فيه نقد ذاتي. غير أنّ الكتاب يبقى، في المحلّ الأوّل، مرثاة لمكان، لبيروت. ويصعب على المرء اليوم بعدُ أنْ يتمثّل الأهمّية التي كانت للعاصمة اللبنانية عند الفلسطينيين. فقد كانت المختبر الاجتماعي التجريبي لكلّ العرب الواعين سياسيًا، على اختلاف توجّهاتهم، وكانت الأمل لتحقيق كلّ التصوّرات المثالية. فالإسرائيليون لم يحاصروا مدينة عادية في المدن، وإنّما المدينة الفاضلة عينها. وكثيرًا ما يتحوّل تحليل محمود درويش المتّسم بحدّة النظر إلى لهجة منبرية كلهجة المقال الرئيس في صحيفة، ممّا يثير استغراب القارئ أكثر من إعجابه. فتجد وصف القصف، وأكثره في المضارع، والذي كان خلّف في نفس القارئ من خلال الحديث على وصف القهوة أثرًا حسنًا، يتبدّد في مواضع كثيرة إلى إيماءات بلاغية: «ينذر هذا الفجر بأنّ هذا اليوم هو آخر أيّام الخليقة. فأين يضربون؟ أين لا يضربون؟ وهل تتّسع منطقة المطار لكلّ هذه القذائف القادرة على قتل البحر؟» وكثيرٌ ممّا تستحسنه في النصّ العربي، تستقبحه مترجمًا. وليست المترجمة براء تمامًا من الخطأ، فهي تنقاد لدرويش المتلاعب باللغة إلى أعماق بعيدة في المتاهة اللغوية، فتضلّ سبيلها فيها، ولا تهتدي بعدُ إلى المخرج. ومن الطبيعي أنّ كثيرًا من نصّ درويش لا يقبل الترجمة الحرفية، وليس لك، قارئًا ومترجمًا، إلاّ أنْ تقبل بذلك. وقد مضت الآن عشرون سنة على

الأحداث التي يصفها درويش. وعشرون سنة، في الزمان الماضي بسرعة، تبدو كأنها الماضي البعيد. غير أنّ المسؤولين عن تلك الحرب والخصوم فيها ما يزالون هم هم: عرفات وشارون، وما يزال الحال هو هو: الحصار. إلاّ أنّ المكان تغيّر، فبدل بيروت صار اليوم غزّة والضفّة الغربية. أمّا حضور الخوف فظلّ كما هو، تعجز الكلمات إزاءه. ولم يخبر أحد ذلك مثلما خبره محمود درويش، والذي حسِب طويلاً، وكان في أغلب الأحيان محقًّا، أنّه قادر على الحديث عن كلّ شيء. «ذاكرة للنسيان» هي الشاهد المؤثّر على ذلك. (Stw)

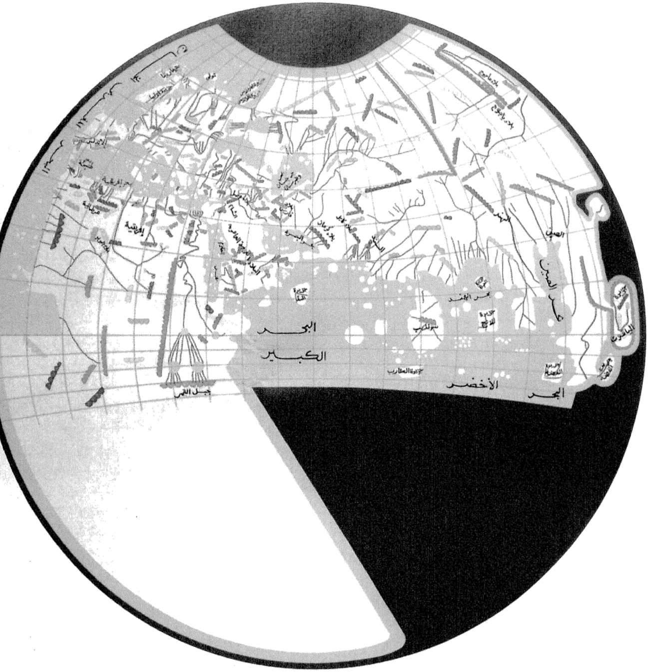
---

GESCHICHTE DES ARABISCHEN SCHRIFTUMS
Mathematische Geographie und Kartographie im Islam und ihr Fortleben im Abendland
Band X – XII
Historische Darstellung und Kartenband
Fuat Sezgin
Institut der Geschichte der Arabisch – Islamischen Wissenschaften
Frankfurt a. Main, 2000

**تاريخ التراث العربي**
**الجغرافيا والخرائطية الرياضيتان في الإسلام وانتقالهما إلى الغرب**
**المجلّدات العاشر إلى الثاني عشر**
**عرض تاريخي ومجلّد للخرائط**
**فؤاد سزكين**
**معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية**
**فرانكفورت آم ماين،**
**2000 المجلّد العاشر 634 صفحة**
**المجلّد الحادي عشر 716 صفحة**
**المجلّد الثاني عشر 333 صفحة**

لا بدّ أنّ وضع هذين المجلّدين الكبيرين ومجلّد الخرائط استغرق من فؤاد سزكين سنوات طويلة من البحث الجادّ. وموضوع المجلّدات هو الجغرافيا والخرائطية الرياضيتان، وهي مكمّلة لسلسلة تاريخ التراث العربي. وأمّا المعلومات في المجالين العلميين اللذين تناولهما العمل فتتّفق مع ما توصّل إليه البحث العلمي اليوم فيهما.

وتبدأ الدراسة باستعراض محاولات البابليين والمصريين القدماء لرسم الأرض المأهولة حينذاك. ويتتبّع فؤاد سزكين تاريخ الخرائطية حتّى القرن الثامن عشر. وكانت أوّل المحاولات في الجغرافيا الرياضية على يد اليونان، فقد نقلوا عن البابليين قسمتهم للسماء إلى ثلاثمئة وستّين درجة وأجروها على الأرض. وتيسّر لهم تحسين هذا التصوّر تحسينًا دائمًا عن طريق ملاحظة الطبيعة ملاحظة دقيقة. وتلفي هيبارخوس، أحد أفضل الفلكيين اليونان، ما يزال يجري محاولات أولى متواضعة، وتراه يتحدّث عن ضرورة وجود أعمال تحضيرية، تقتضي صبرًا وجهدًا، كي يتسنّى للمرء أنْ يضع خارطة رياضية فلكية دقيقة إلى حدّ ما. وفي القرن الثاني الميلادي وضع مارينوس الصوري خارطة للعالم المأهول آنذاك في إسقاط متعامد. ضاعت، غير أنّ بطليموس كان اتّخذها أساسًا لجغرافيته. ووصل علم مارينوس وبطليموس النطاق الثقافي العربي الإسلامي في مطلع فترته الإبداعية، حين طلب الخليفة المأمون في القرن التاسع من جماعة من العلماء وضع خارطة جديدة للعالم. فكان من نتيجة هذا الإلحاح الشديد في البحث العلمي، والذي طوّر الملاحة البحرية تطويرًا بعيد الأثر، أنْ تمكّن العلماء من الوصف الدقيق، دقة بعيدة أو غير بعيدة، لمناطق البحر المتوسّط، والأسود، وشبه جزيرة البلقان، وشبه جزيرة العرب، والبحر الأحمر، وبلاد فارس، والخليج الفارسي، والمحيط الهندي كلّه، وكذلك آسيا وروسيا، وبحر قزوين وسواه من البحيرات في آسيا، بما في ذلك نظام تغذيتها بالماء. فإذا ما نظرت في المجلّد الخاصّ بالخرائط ازداد افتنانك بما تتّصف به الخرائط العربية الإسلامية من دقّة إذا ما قيست بالخرائط التي وضعها أصحاب الحضارات الأخرى. وتجد في هذه




المجموعة الفذّة من الخرائط تلك النسخة التي عثر عليها فؤاد سزكين قبل خمسة عشر عامًا لخارطة للعالم وُضعت عام 1340، وكذلك لأجزاء من خرائط وُضعت بأمر من المأمون، وتُعَدّ مجتمعة من أهمّ المعالم في تاريخ علم الخرائطية. وتلفت هذه النفائس النظر بشمولها، وبتصويرها لطرق بحرية تحيط بالقارة الإفريقية بأكملها.

ويرى فؤاد سزكين في الجهود التي بُذلت منذ أقدم العصور وحتّى الآن في سبيل وصف سطح الأرض بالخرائط وصفًا دقيقًا عمليةً تطوّرية ما تزال مستمرّة حتّى الآن. فهذا التراث الإنساني المشترك يدلّ على نحو لا يمكن نكرانه على وحدة تاريخ العلم.

أمّا رائد علم الجغرافيا الرياضية بوصفه بابًا مستقلاً من أبواب العلم فهو

البيروني المتوفّى في عام 1048 الميلادي ، والذي اكتُشفت أعماله في عام 1939 ، وأُتيح للباحثين الاطّلاع عليها . وكان البيروني أوّل من حاول تحديد خطوط الطول وخطوط العرض لنحو ستّين موضعًا ما بين بغداد وغزنة (بأفغانستان) ، فجاءت نسبة الخطأ في حساباته ضئيلة على نحو مذهل . وبعد ذلك بنحو مئة عام كلّف ملك صقلية النورماندي ، روجر الثاني ، الجغرافي الإدريسي بوضع خارطة للعالم وكتابًا في الجغرافيا . واستند الإدريسي في وضعه لخارطته عام 1154 ، في المحلّ الأوّل ، على خارطة المأمون ، غير أنّه حسّن في وصف شمال آسيا وشمالها الشرقي . واعتمدت الخرائط الأوروبية على خارطة الإدريسي في رسم خارطة آسيا لعدّة قرون بعد ذلك . وظهرت الخارطة التي أعدّها جغرافيو المأمون بما في ذلك إحداثياتها في أوائل القرن الثاني عشر في أوروبا ، حين أعدّ برونيتو لاتيني تقليدًا أوروبيًا لها في نحو عام 1265 . ويرجع الفضل إلى المعرفة الفلكية المتضمّنة بالكرّاسات العربية ، والتي استخدمها الأوروبيون مترجمة إلى العبرية واللاتينية في أسفارهم البحرية ، في نشأة نوع جديد من الخرائط في أوروبا غير الإسبانية للعالم المأهول ولما فيه من عناصر طبوغرافية .

ويلحظ فؤاد سزكين أنّ يوهانس كبلر ربّما كان أوّل مَن حاول في أوروبا أنْ يصوّر البحر المتوسّط تصويرًا صحيحًا إلى حدّ بعيد ، مستعينًا في ذلك بالإحداثيات المتوافرة لديه ، غير أنّه لم يوفّق في مسعاه . ويبدو أنّ فيلهلم شيكارد (1592 – 1635) هو أوّل جغرافي وفلكي انتقد العيوب الموجودة في الخرائط المستخدمة عادة . ولا بدّ أنّ اعتماده على القوائم التي كان أعدّها أبو الفداء المتوفّى عام 1331 عادت عليه بخيبة ، إذ أنّ كتاب أبي الفداء لا يشتمل إلاّ على المعلومات التي كانت معروفة حتّى عام 1250 . وكان أبو الفداء نفسه جاهلاً بقوائم المواضع التي دخلت عليها منذ القرن الحادي عشر تعديلات مهمّة لمواضع الأماكن الواقعة ما بين بغداد وطليطلة .

ويمكن القول إنّ تلك الفترة التي مُني بها شيكارد بسوء الطالع هي الفترة التي بدأ الناس فيها بأوروبا عامدين بنقل الخرائط من الثقافة العربية الإسلامية إلى أوروبا . ويرجع الفضل إلى العالم الألماني آدم أوليريوس من جامعة لايبتسيغ في نقل خرائط من العربية إلى اللاتينية . وقد كان علم بوجود هذه الخرائط أثناء رحلة له إلى بلاد فارس في عام 1636 . وتتضمّن الخرائط قوائم بخطوط الطول وخطوط العرض لآسيا ، وأجزاء من خرائط لبلاد فارس والأناضول .

وغدت باريس ما بين 1650 و1750 مكانًا محبّذًا لهذا النوع من نقل الخرائط ، وصارت تمثّل البداية للفترة الخلاّقة في علم الخرائطية الأوروبي .

وينبّه فؤاد سزكين إلى علاقة مباشرة ما بين خرائط آدم أوليريوس وخرائط المدرسة الباريسية من جهةٍ وخريطة لخطوط الطول والعرض تقع نقطة الصفر في خطوط الطول فيها عند ثمان وعشرين درجة وثلاثين دقيقة إلى الغرب من طليطلة من جهة أخرى . وكانت هذه النقطة معروفة قبل ذلك بخمسمئة عام في العالم الإسلامي . ولم يكن الأمر كذلك في أوروبا ، والتي بدا أنّها تحرّجت في الإقرار بالمنزلة العالية التي كانت للثقافة العربية الإسلامية في هذا المجال العلمي ، وفي الإفادة منه في تطوّرها الخاصّ .

وقد كان فؤاد سزكين أسّس عام 1982 معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية بجامعة فرانكفورت/ ماين . وولد هذا العالم بإستانبول ، ودرس فيها العلوم العربية ، والعلوم الإسلامية ، والعلوم الفارسية ، والرياضيات . وصار في عام 1954 أستاذًا بجامعة إستانبول ، ودرّس في الفترة ما بين عامي 1961 و1963 في جامعتي فرانكفورت/ ماين وماربورغ . وفي عام 1965 حاز درجة التأهيل للأستاذية للمرّة الثانية في جامعة فرانكفورت في التاريخ والعلوم الطبيعية . وقد صدر من عمله الرئيسي «تاريخ التراث العربي» حتّى الآن اثنا عشر مجلّدًا . وفؤاد سزكين عضو في جمعيات علمية في مصر ، وسوريا ، والمغرب ، والعراق ، ويحمل عددًا من الأوسمة من المملكة العربية السعودية ومن جمهورية ألمانيا الاتّحادية . (PH)

DENKER DES PROPHETEN
Die Philosophie des Islam
Wolfgang Günter Lerch
Patmos – Verlag, Düsseldorf, 2000

**مفكّرو النبي**
**فلسفة الإسلام**
**فولفغانغ غونتر ليرش**
**دار النشر باتموس فرلاغ ،**
**دوسلدورف ، 2000**
**183 صفحة**

فولفغانغ غونتر ليرش هو المحرّر المسؤول عن شؤون الشرق الأدنى وشمالي إفريقيا بصحيفة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ ، وهو يقدّم للمهتمّين من غير المختصّين هذا الكتاب الجديد بالقراءة . ولا تخلو ثقافة المواطنين في أوروبا ، في كلّ حال ، من المعرفة بالشعر والأدب الشرقيين . أمّا علماء أوروبا الكبار فيعرفون أنّ الشرق المسلم ندّ لأوروبا في مجال الشعر ، بل يفوقها فيه .

أمّا التفكير المنظّم في الشرق المسلم ، الفلسفة ، فيُنزل عند الأوروبيين منزلة أخرى . فحتّى عند هيغل نجد الحكم المسبق الذي كان أهل زمانه يحكمونه على الكتّاب المسلمين ، مع أنّهم هم الذين نقلوا التراث الكلاسيكي إلى الغرب . فمن الواضح أنّ علماء الغرب تعمّدوا ، لأسباب عقائدية ، التهوين من شأن الإنجازات الرائعة التي أتى بها فلاسفة من أمثال الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، وابن اسحق الكندي ، أو تلك التي كانت لمدارس الترجمة بطليطلة . واجتهد مؤرّخو الفلسفة الأوروبيون – خلا قلّة قليلة – في الصمت صمتًا طويلاً عن ضوء المعرفة الذي انبعث من الشرق . ويرجع الفضل إلى الفيلسوف الألماني إرنست بلوخ في لفت نظر قطاع كبير من الناس في الغرب إلى تاريخ الفلسفة في الإسلام . ففي كتابه المعنون «ابن سينا وصلته بأرسطو» الصادر عام 1963 ، لم يذكّر بلوخ زملاءه الفلاسفة وحدهم بتاريخ الفلسفة الإسلامية الذي دام ألف عام . فقد كتب عن عصر العلاّمة الشرقي ابن سينا : «لم يضئ في العالم العربي إذّاك من الضوء أكثر ممّا أضاء في الغرب وحسب ، بل وكان ذاك الضوء أكثر حيوية من الضوء الذي سطع بعد ذلك في مدارس الأديرة الأوروبية وفي الجامعات التي انبثقت عنها» .

وقد ضمّن المؤلّف فولفغانغ غونتر ليرش كتابه المستحقّ للقراءة الكثير من المعلومات عن الفلاسفة المسلمين كلّهم تقريبًا ، مبتدئًا ببدايات الفلسفة في القرن التاسع حتّى وصل إلى التجارب الفكرية في الشتات العربي اليوم . فتراه يتناول الفلسفة الإسلامية بأسلوب متّسم بدقّة بالغة وبتركيز شديد ، فيبدأ من الخلاف على أهمّية المعتزلة ، وينتقل للحديث عن التحوّل من الفقه إلى الفلسفة عند الفيلسوف المحافظ أبي يوسف يعقوب ابن اسحق الكندي (800 – 870) ، وعن مساهمات الفارابي المتوفّى 950 في الفكر الإسلامي ، والذي حدّد فكرُه توجّهات المفكّرين المسلمين مدّة طويلة . وخلافًا للكندي ، فقد قال الفارابي بفرضية خلود العالم بحسب فهم أفلاطوين لها . فالكون هو الفيض الإلهي . وصاغ الفارابي أفكارًا أفلاطونية محدثة في الفلك ، وساهم مساهمة أصيلة في الفلسفة في الإسلام بكتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة» . وناقش أفكار الطبيب ذي الاتّجاه العقلي ، أبي بكر محمّد ابن زكريا الرازي (865 – 925) ، والذي تُعَدّ أعماله المتفجّرة شكلاً من أشكال الفلسفة الدينية العقلانية . ويقوم التفكير الماورائي لدى الرازي على خمسة مبادئ أساسية أبدية أسماها القدماء الخمسة ، وهي الله ، والنفس الكلّية ، والهيولى ، والخلاء ، والزمان .

ويبيّن المؤلّف على نحو عامّ أهمّية إخوان الصفا الذين عاشوا في البصرة في القرن العاشر ، وخلّفوا لنا رسائلهم . وما تزال هذه المجموعة من الماورائيين متّسمة بالغموض حتّى اليوم . ويأتي تصوّر الإفلاطونية المحدثة للفلك عند هؤلاء في قمّة تصوّرهم للعالم . وهم معنيون بخلاص الفرد ، وبخلاص المجتمع كذلك . ويشتمل تفكيرهم على عنصر تنويري قوي . وهم يقولون ، إنْ وصفناهم وصفًا معاصرًا ، «بوحدة الطبيعة» . ويفترض إخوان الصفا كذلك وجود ممالك مختلفة في الطبيعة ، العلاقة بينها ليست علاقة تبعية ، وإنّما تمسّ الواحدة منها الأخرى ، فثمّة ، مثلاً ، مملكة الحيوان ومملكة البشر .

ثمّ يدلف إلى الساحة الحكيم الأكبر ، أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا (980 – 1037) . وقد أثّرت فلسفته في التفكير الفلسفي الإسلامي منذ القرن الخامس وحتّى القرن الرابع عشر الهجريين . وتأثّر به ، بالشيخ الرئيس ، تأثرًا كبيرًا معظمُ الفلاسفة وأصحاب التفكير الغيبي على اختلاف توجّهاتهم الفكرية . ولم تخل مسيرته الفكرية ، على أيّة حال ، من تضييق أصحاب الاتّجاه التقليدي عليه . فحُرقت كتبه

في واحدة من المرّات القليلة التي حُرقت فيها الكتب في الإسلام. ويدلّ عمله الطبّي الرئيس «القانون في الطبّ» على أنّه كان عالمًا تجريبيًا، وباحثًا في الطبيعة، وعارفًا بالنفسيات. أمّا عمله الفلسفي الرئيس «كتاب الشفاء» فتعبير عن علاج شامل. وليس يرمي ابن سينا من معارفه إلى بلوغ الحقيقة المجرّدة، وإنّما إلى الشفاء، شفاء الروح. وقد أخذ ابن سينا عن الفارابي التفريق الأرسطي ما بين الوجود الحتمي والممكن. فكان من نتيجة ذلك «دليل حدوث الشيء بعد أنْ لم يكن»، كما وسّعه لايبنتس في القرن السابع عشر. بل وحتّى سارتر ناقش دليل ابن سينا على وجود الله، وذلك في عمله «الوجود والعدم». ومع أنّ سارتر اختار إنكار وجود الله، إلاّ أنّ السؤال الفلسفي يظلّ مع ذلك قائمًا: لِمَ يكون الشيء شيئًا وليس عدمًا؟ وأمّا التراث الغيبي الإيراني فماثل دائمًا في تفكير ابن سينا. ويتبيّن في كتابه «الإشارات والتنبيهات» أنّ العقلانية لا تمثّل سوى جانب من الشخصية الفكرية للإنسان وأنّ الجوانب الأخرى غيبية.

وخصّ فولفغانغ غونتر ليرش الصوفية على اختلاف طرقهم بالفصل الثاني من كتابه. فحديثه عن عمر الخيّام، وتصوّر العلويين للعالَم، وعن الصوفية العقلانية يمثّل متعة في القراءة مثيرة ونافعة جدًا، لعلّها تحفز القارئ للاستزادة من مؤلّفاتٍ أعمق، مثل عمل أنه ماري شيمل «الأبعاد الصوفية للإسلام»، أو عمل تور أندرياس «الصوفية المسلمون».

ويظهر الآن في التفكير الإسلامي رجل يمكن لك أنْ تلقّبه «المزّاقة»، هو أهمّ فقيه من التقليديين، أبو حامد محمّد الغزالي (1058–1111). وكان هذا اللقب أُضفي كذلك على إمانويل كانْت بسبب قوله بنظرية الإدراك التي ينفي كانْت فيها أنّ الإنسان يعي في عملية الإدراك «الشيء بحدّ ذاته» ويفهمه. ويبدو، على أيّه حال، أنّ ثمّة قدرًا غير يسير من التهجّم على الغزالي حين يُزعم أنّه قد أجهز على التفكير العقلي في الإسلام وعلى الفلسفة الإسلامية. فقد عاش الغزالي في عالَمٍ مزّقته الصراعات السياسية، وبدا أنْ لا أمان فيه بعد. وهو يتّهم الفلسفة بأنّها تدعو في غير مسألة إلى حقائق تخالف القرآن. ويمكن لك أنْ تتبّع الأزمات الشديدة التي مرّ بها في ترجمته لنفسه وعنوانها «المنقذ من الضلال». ومن أهمّ الذين يتّهمهم الغزالي ابن سينا، وهو ينكر نظرياته، من مثل أبدية العالم، وخلود الروح، وأنّ معرفة الله بالأشياء ليست تامّة، ويُعمل بذلك الفأس في جذع شجرة العقلانية (تهافت الفلاسفة). غير أنّ الغزالي لا يؤيّد، في كلّ حال، اللاعقلية الجوفاء. وهو يرى في الصوفية «أكسير السعادة الروحية الإنسانية». أمّا التقوى التي تقوم على أداء الطقوس وحدها، فأمر شنيع عنده لا يزيد على أنْ يكون رياءً.

وعلى الرغم من أنّ الغزالي قضى حياته مخالفًا للباطنية، إلاّ أنّه لم يكن أصوليًا. فقد كان يجيز النقاش الفقهي طالما أنّه لا يبلغ حدّ اتّهام النبي بالكذب. بل كان يدعو إلى النقاش الفقهي. فمبدأ الحرّية الفكرية غير ذات الحدود لم يكن معروفًا في العصور الوسطى في المجتمعات ذات البنية الدينية. وما كان لأحد أنْ يستوعب هذا المفهوم.

ويستأنف المؤلّف استعراض الفلاسفة المسلمين بذكر مجموعة من المفكّرين المهمّين، كأتباع الفلسفة الأرسطية بالمغرب، مثل ابن باجه، وابن طفيل، وابن رشد، وابن خلدون. ويُعَدّ ابن رشد أهمّ شارح لأعمال أرسطو وأكبر فيلسوفٍ ديني في العالم الإسلامي. وتمتاز أعماله بسمات فكرية متحرّرة إلى حدّ بعيد. ولم يُنشر كتاباه «كشف الأدلة في عقائد الملّة» و«فصل المقال» بالألمانية إلاّ في عام 1875. وفي عمله الرئيس «تهافت التهافت» يردّ ابن رشد على نقد الغزالي. وهذا الكتاب معروف في أوروبا مترجمًا إلى اللاتينية منذ عام 1328.

وينبغي أنْ نتساءل اليوم أكثر من أيّ وقت آخر عن العلاقة بين الإيمان والمعرفة، بين الدين والفلسفة. ولم تعد الفلسفة مَلِكة في دولة العقل. ففي حين يسود أوروبا، في الغالب، شكّ فلسفي عميق جدًا، تجد أصحاب التفكير الناقد يُتّهمون في جامعات العالم الإسلامي المرّة بعد المرّة بالكفر أو بتهديد السلطة. فهجرَ غير قليل من المفكّرين الأصيلين أوطانهم، وصاروا يكتبون في المنفى أو في الشتات. ونذكر بعضًا منهم هنا على سبيل المثال. فثمّة ناصر حميد أبو زيد (انظر فكرٌ وفنٌ العدد 71، الصفحة 77)، ومحمّد أركون، أو صادق جلال العظم. ومحمّد أركون أستاذ بجامعة السوربون، وفي كتاباته ودراساته عن الفيلسوف ذي النزعة الأخلاقية، ابن مسكويه، المتوفّى عام 1030 يساهم أركون في مهاجمة الغيبيات. فهو يضع

تصوّرًا مثاليًا للمثقف المسلم الذي ينبغي عليه أنْ يجاهد النفس في سبيل الإسلام وسبيل تراثه . ويرمي أركون من الحديث عن جهاد النفس في «مطالعات في القرآن» و«أعمال عن الإسلام» إلى التوحيد بين الإسلام والعلوم المعاصرة في مفهوم واحد . فهو يرمي ، شأنه شأن أبي زيد ، إلى تقديم فهم جديد ناقد ، بقصد «نقد العقل الإسلامي» . وقد اختار هذه العبارة عامدًا لتشبه عنوان عملٍ كانْت «نقد العقل المحض» .

أمّا السوري صادق جلال العظم ففيلسوف ينطلق في تفكيره من التنوير الأوروبي من غير ما مهادنة ، متّكئًا في المحلّ الأوّل على كانْت . وكثيرًا ما يحلّ أستاذًا زائرًا على الجامعات في أوروبا وأميركا . وهو يرى أنّ النزعة الدنيوية قد أخذت منذ زمن بعيد بالعالم الإسلامي ، وأنّه قد غدا الآن في حال مشابه لحالة أوروبا الفكرية في القرن الثامن عشر . وفي دراسة له من عام 1969 بعنوان «نقد التفكير الديني» طالب بفصل الدولة عن الدين ، وبنظرة دينية للحياة في الحياة الخاصّة . فاستكبر لبنان ، على تعدّد الثقافات والأديان فيه ، كلام العظم ، وسُحبت الأستاذية منه ، وعُدّ «أجنبيًا ملحدًا» . غير أنّ ذلك لم يؤثّر فيه ، فهو ما يزال ماضيًا في المطالبة بإشاعة الديمقراطية إشاعة أساسية في العالم العربي الإسلامي ، وبإنهاء القمع والرقابة فيه ، وإلاّ فإنّه سيجد نفسه ، في ما يرى العظم ، عند كناسة التاريخ . ومن المؤسف أنّك إنْ نظرت إلى الملاحقة الفكرية في بعض الدول الإسلامية اليوم ذكّرتك بالملاحقة الفكرية التي عرفتها أوروبا المسيحية في القرون الوسطى أكثر ممّا عرفها الإسلام آنذاك . وليس يكفي أنْ يُكرّم مفكّرو النبي تكريمًا اعتذاريًا ، في حين تُنكر أعمالهم في الواقع ويوصمون بوصمات العار . فأعمالهم لا تُطبع ، فلا تُقرأ ، وهم يحسّون بأنّه ليس ثمّة حاجة إليهم ، أو أنّه يُدفع بهم ، في الأقلّ ، إلى خلفية الحياة الاجتماعية والسياسية ، أو إلى الخارج .

(HvG)

DIE MAGIER. DAS EPOS DER TUAREG
Ibrahim al – Koni
Aus den Arabischen von Hartmut Fähndrich
Lenos Verlag, Basel, 2001

**السّحَرة . ملحمة الطوارق**
**إبراهيم الـكوني**
**ترجمها من العربية هارتموت فيندريش**
**دار النشر لينوس فرلاغ ، بازل ، 2001**
**840 صفحة**

لكلّ شيء في الصحراء ، إنْ كان ريحًا ، أو حيوانًا ، أو لونًا ، أو نظرة أهمّية ذات أثر في الحياة . فأيسر سوء فهم شأنًا قد يغدو مميتًا . وابن الصحراء المعتمد اعتمادًا شديدًا على الطبيعة ، وعلى القليل من البشر إذا ما نظر إلى مشاكل أبناء المدن المعاصرة أو أحلامهم سيلفيها ، في الغالب ، غير ذات وزن ، بل غير مفهومة . ومن الغريب أنّ ابن المدينة ذا العلاقات المتشابكة يظلّ قادرًا على تمثّل مشاكل ابن الصحراء تمثّلاً حسنًا . أمردّ ذلك بقايا معلومات مختزنة في جيناتنا ، تحفزنا إلى العودة إلى صفات الأسلاف ، أو شعور بالتعاضد ناشئ عن اشتراك الناس هنا وهناك في الحالة الإنسانية؟ أمّا إبراهيم الكوني الليبي المولود عام 1948 ، والذي يعيش اليوم في سويسرا ، فقد كان في صباه واحدًا من أبناء الصحراء أولئك . ويكتب الكوني في موضوع أدبي وحيد ، وإنْ كان لا ينضب ، هو العيش في الصحراء . وأصدر إبراهيم الكوني حتّى الآن أربعين كتابًا . وبعدما كانت دار النشر لينوس فرلاغ المعنية بنشر الأدب العربي نشرت ثلاث روايات

قصيرة لإبراهيم الكوني، ها هي تنشر اليوم عملاً كبيرًا له في نحو ثمانمئة صفحة: «السَحَرة، ملحمة الطوارق». ولو كان المؤلّف أميركيًا أو ألمانيًا لعُدّ الكتاب حدث الموسم الأدبي، ولمّا كان الأمر ليس كذلك، فإنّ انتباه الناس إلى نشر الكتاب يكفي لإرضاء الناشر.

وتجري أحداث «السَحَرة»، كما هو الحال في الغالب لدى الكوني، في زمن غير محدّد، بعيدًا عن الإنجازات الحضارية. وتبدأ الرواية بمشهد مغرق في القدم: قبيلة من الرحّل نزلت منذ حين ببئر، فيأتي لينافسها فيها أبناء أسرة تشتغل بالتجارة يريدون تأسيس مدينة عند ذلك الماء. ويتجاوز الوافدون الجدد عادات القبيلة مزدرين إيّاها، وخاصّة تحريم القبيلة على نفسها الاتّجار بالذهب. غير أنّ أكثر البداة، بدل أنْ يتصدّوا للتجّار، تفتنهم حياة المدينة.

فتتشابك خيوط قصّة تحكي عن اختيار الإنسان واحدًا من بين نمطي وجود متناقضين غاية التناقض: الحياة المتطلّعة إلى الدنيا المتّجهة إليها، يمثّلها أبناء المدينة المشتغلون بالتجارة، وحياة التأمّل، ممثّلة بحياة الحرمان التي تعيشها القبيلة، والتي لا يحافظ على قيم الزهد فيها آخر الأمر سوى قلّة، أحدهم موسى، درويش شاب، والآخر رئيس القبيلة الذي يسعى دائمًا إلى التوفيق بين الناس. ولا ينجو آخر الأمر سواهما؛ لأنّهما يوفّقان، بفضل حذرهما وتقواهما إلى تدبّر أمرهما مع القوى الغيبية التي تسيّر الأحداث على نحو غامض، فيما يبدو. ويطلّ على مضارب القبيلة جبل تسكنه الجنّ، ويزعم الناس أنّ الجنّ تدّعي ملكية الذهب، وتنتقم من الناس إنْ هم حاولوا الأخذ منه. فأبناء المدينة القادمون حديثًا من الجنوب، والذين لا يعتقدون بوجود الجنّ يكونون إنّما سعوا إلى حتفهم بأنفسهم. ويبدو أنّ الكوني، على أية حال، لا يجد في الإيمان بالقوى السحرية أو في التفكير السحري خروجًا على العقل، فالعالَم الغيبي، عنده، تحكمه قوانين، ولكنْ ليس ثمّة سوى قلّة من الناس حصيفين بحيث يفهمونها ويراعونها.

ومن أهمّ ما يأتي به إبراهيم الكوني في روايته هو إتاحته للقارئ أنْ يعيش عالم التصوّرات الغريب للطوارق الرحّل، بل ويبيح له أنْ يتمثّله. ويتّخذ الكوني هذه التصوّرات وسيلة لطرح التساؤلات الكبيرة للحياة من جديد.

أمّا الأمر الآخر الأساسي الذي أتى به الكوني في روايته، فهو الشعر السحري الذي يتّسم به وصفه للأحداث. هذا الشعر السحري هو الذي يجعل دعوة إبراهيم الكوني إلى الزهد في الحياة دعوة مدركة بالحسّ. فكبار القبيلة يجدون متعة كبيرة في الجلوس على الكثبان والإنصات إلى الصمت، وتفوق هذه المتعة، فيما يقول الكوني، كلّ ما كانت الحياة اشتملت عليه قبل ذلك: «الصمت في الصحراء شفّاف، حسّاس، رقيق كورقة النبات، تجرحه نحلة، تكْلِمه وخزة». ثمّ عندما يحاول الفتى الملقّب بالعنز، والذي يعيش في الجبال عيشة الظباء أنْ يحوز رضى أميرة المدينة الجديدة بتسلّق الجبل الذي كان استعصى على الناس، يرتقي فنّ إبراهيم الكوني في وصف الأحداث إلى منازل غير مسبوقة.

أمّا القارئ الذي اعتاد الأدب الألماني المعاصر ذا الأسلوب الواقعي، فيجد هذا النثر يبلغ حدودًا تُعَدّ مقبولة للقصص المشبع بالأساطير. فليس ينبغي للقارئ أنْ يهمّ بقراءة «السَحَرة» لإبراهيم الكوني مستندًا إلى فهمه الخاصّ لما يجوز وما لا يجوز في الأدب. ففي الصحراء كلّ الحدود اعتباطية، والبداة المرتحلون أبدًا يتجاوزونها عامدين. فنثر الكوني السالك سلوك الرحّل في حاجة إلى قارئ يتقبّل تجاوز الحدود. فإنْ تمّ له ذلك انفتحت أبعاد غير متوقّعة للأدب، بعضها سحري فعلاً. (StW)

فرانسيسكا فون غاغرن ، في القطار 9 أبريل 1989

GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES
FIKRUN
WA FAN
74